

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

Fanny Popara

ALESSANDRO VITTORIA I MANIRISTIČKA SKULPTURA U DALMACIJI

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Danko Šourek, viši asist.

Zagreb, 2016.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek zapovijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

ALESSANDRO VITTORIA I MANIRISTIČKA SKULPTURA U DALMACIJI

Fanny Popara

SAŽETAK

Maniristička skulptura u Dalmaciji se pojavila u djelima određenih domaćih kipara pod utjecajem venecijanske skulpture XVI. stoljeća, posebno djelovanjem Alessandra Vittorije. Utjecaj njegovih četiriju kipova apostola koji su se nekada nalazili u kapeli bl. Ivana Trogirskog u trogirskoj katedrali, kao i brojni venecijanski kipovi, primjetni su u opusu Nikole Lazanića, Pavla Gospodnetića, Francesca Cavriole i Francesca Terillia. Navedeni domaći kiparipod utjecajem Vittorijinih kipova prihvaćaju odlike manirizma primjetne u elongiranimfigurama (tzv.*figuraserpentinata*), težnjizadekorativnosti i *zbunjivanju* promatrača što je prisutno već i u stvaralaštvu Michelangela. Iako nisu na razini Alessandra Vittorije, kombiniraju inovacije manirizma i oslanjanje na tradiciju te čine kratku epizodu manirističke skulpture u Dalmaciji (treća četvrtina XVI. – prva polovina XVII. stoljeća) koja je bila temelj za stvaranje barokne skulpture.

Rad je pohranjen u: Knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu

Rad sadrži: 73 stranice, 69 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: skulptura, Dalmacija, Alessandro Vittoria, manirizam, Francesco Terilli, Pavao Gospodnetić, Nikola Lazanić, Francesco Cavrioli

Mentor: dr. sc. Danko Šourek, viši assist.

Ocjenjivači: dr.sc. Danko Šourek, viši assist., dr.sc. Sanja Cvetnić, redoviti prof., dr.sc. Tanja Trška, viši assist.

Datum prijave rada: 2. veljače 2015.

Datum predaje rada: 26. veljače 2016.

Datum obrane rada: 3. ožujka 2016.

Ocjena: odličan (5)

SADRŽAJ:

1. Uvod.....	4
2. Pojava manirizma.....	5
3. Rano djelovanje Alessandra Vittorije i formiranje u radionici Jacopa Sansovina.....	9
3.1. Utjecaj Jacopa Sansovina.....	10
3.2. Prihvatanje manirizma i utjecaj Michelangela	14
3.3. Trogirska kapela i Vittorijini kipovi.....	18
4. Vittorijini sljedbenici	30
4.1 Nikola Lazanić	30
4.2. Pavao Gospodnetić.....	40
4.3. Francesco Cavrioli.....	44
5. Korčulanski kipovi.....	49
6. Zaključak.....	65
POPIS REPRODUKCIJA:.....	68
POPIS LITERATURE:	73

1. Uvod

Kipar i medaljer Alessandro Vittoria (Trento, 1525. – Venecija, 1608.) u umjetničku je baštinu Dalmacije uveo elemente manirističkog stila koji su obilježili kiparstvo te sredine u trećoj četvrtini XVI., kao i prvoj polovici XVII. stoljeća (sl.1). Njegovo kiparsko stvaralaštvo možemo pratiti u trenutku kada iz rodnog Trenta dolazi u Veneciju gdje se pridružuje radionici Jacopa Sansovina (Firenca, 1486. – Venecija, 1570.).¹ U Sansovinovoj radionici formira svoj stil po uzoru na toskanskog majstora ali nakon devet godina počinje sve intenzivnije eksperimentirati te odlazi iz radionice i počinje djelovati samostalno. Vittoria je tijekom života primao različite utjecaje ovisno o njima mijenjao osobni stil, no jedan od ključnih je svakako bio utjecaj Michelangela koji ga je i usmjerio prema manirizmu kao novom umjetničkom izrazu.



Sl.1., P.Veronese, *Alessandro Vittoria*, 1575., Metropolitan Museum of Art, New York

¹Usp. Kruno Prijatelj, *Umjetnost XVII. i XVIII. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, Matica hrvatska, 1956., str. 42.

2. Pojava manirizma

Manirizam je kao umjetnički fenomen dugo vremena imao negativnu konotaciju jer je označavao odmak od ideala visoke renesanse. Termin *manirizam* skovao je talijanski arheolog i pisac o umjetnosti Luigi Lanzi (1732. – 1810.) u svom djelu *Storia pittorica d'Italia* (1792.) kako bi definirao ono što je vidio kao regresiju od klasičnih ideala renesanse tijekom XVI. stoljeća, a prije baroknih inovacija obitelji Carracci.² Pojam manirizam je u biti odražavao negativan pogled na riječ manira (tal. *maniera*) ili osobni stil umjetnika, kao na praksu koja je podosta udaljena od prirode i koja sadrži umjetnu afekciju.³ Danas je manirizam prihvaćen kao prijelazni stil između visoke renesanse i baroka u kojem se naglašava neravnoteža koju odlikuju izrazito elongirane i snažne figure. Manirizam je *priznat* kao zaseban stil, a ne odmak od stila unutar povijesti umjetnosti tek početkom XX. stoljeća, jer je snažno utjecao na formiranje umjetnosti tog perioda koja je bila izuzetno antiklasična. Začetci manirizma mogu se primjetiti već u stvaralaštvu Michelangela Buonarrotija (Caprese, 1475. – Rim, 1564.),⁴ ali bez prekidanja veze s prirodom (već Giorgio Vasari taj stil opisuje kao *Maniera di Michelangelo*). Za razliku od visoke renesanse injezinih u tehnici *sfumata* prikazanih idealiziranih dubokih krajolika, manirizam izbjegava prikaz krajolika jer stavlja fokus na prikaz figure. Stoga je, osim u slikarstvu, iznimno visoke umjetničke dosege ostvario upravo u mediju skulpture, tj. trodimenzionalnoga prikaza (ljudskoga) lika. Putem neprirodnih poza i često elongiranih proporcija figura manirizam je kod promatrača stvarao osjećaj nelagode, umjetnog i bizarnog te je bio upućen ciljanoj, mahom obrazovanoj publici.⁵ Manirizam se u talijanskoj umjetnosti XVI. stoljeća pojavio kao odgovor i reakcija na visoku renesansu koja je bila previše klasična. Rekontekstualizacija manirizma u XX. stoljeću prepoznala je dvije glavne generacije umjetnika te razna središta koja su prihvatila i promovirala taj stil.

²Usp.D. Bodart, *Renaissance and Mannerism*, New York, Sterling Pub. Co., 2008, str.127-128.

³Usp.D. Bodart, *nav. dj.*, 2008, str.127-128.

⁴Usp.D. Bodart, *nav. dj.*, 2008, str.127-128.

⁵Usp.D. Bodart, *nav. dj.*, 2008, str.127-128.

Firenca je bila najznačajnije središte manirističke skulpture u kojem je djelovalo nekoliko umjetnika inspiriranih Michelangelom.⁶ Baccio Badinelli (Firenca, 1493.–1560.) bio je predvodnik grupe manirista u Firenci te je tijekom svog stvaralaštva najviše primio utjecaje Michelangelove skulpture. Tako njegova skulptura *Herkula i Cacus* (1525. –1534.) na Piazza della Signoria prikazuje vrlo detaljnu, snažnu i mišićavu anatomiju po uzoru na Michelangelovu skulpturu *Davida* (1504.). Benvenuto Cellini (Firenca, 1500.–1571.) također je bio jedan od najznačajnijih predstavnika manirističke skulpture koji je u svojim djelima dobro promišljao prostor i prikazivao anatomiju. Na skupini *Perzej i Meduza* (1545–1554.) u Loggi dei Lanzi vidljivo je ugledanje na Donatella, a na *Posudi za sol i papar* (1537.–1545.) utjecaj Michelangela. Posuda predstavlja njegovo najbolje djelo u kojem se ističe i kao dizajner koji uzdiže uporabni predmet na razinu skulpture.⁷ Na figuri *Nimfe iz Fontainebleau* (1542.–1544.) koja se nalazi u pariškom Louvreu, Cellini ističe elongiranost tijela koja je tipična odlika manirizma. Još jedan predstavnik firentinskih manirista je i Giovanni Bologna (Douai, 1529. – Firenca, 1608.), ujedno i jedan od najutjecajnijih kipara druge polovine XVI. stoljeća. U njegovom stvaralaštvu, ponajviše skulpturi *Apenini* koja je nastala 1580. godine iz stijene, primjećuje se spajanje više manirističkih tema poput kolosalnog kipa, fontane, utjecaja Michelangela i interakcije prirode i umjetnosti.⁸

Važna središta manirizma bili su i Rimi Mantova, ali i Venecija koja se 1540-tih godina otvorila manirističnim idejama i postala središte umjetnosti koja je spajala Michelangelove kompozicije i Tizianovu upotrebu boja.⁹ Oko 1580. godine se razvija tzv. tranzitni stil koji kombinira visoko emotivne, u stvari snažno patetične graciozne figure u stilu Rafaela i Correggia¹⁰ i polako prihvaća posttridentsku ikonografiju. Michelangelo kao jedan od najvažnijih začetnika manirizma najviše inovacija donosi u novim kompozicijama i impostacijama. Takva nova rješenja inspiriraju i druge umjetnike koji ih prihvaćaju i razrađuju dalje šireći novi stil. Jedan od njih je bio i Alessandro Vittoria koji se zbog Michelangela odmiče od Sansovina ali ga u prvoj fazi kopira radeći razne varijante Michelangelovih kipova poput *Pobunjenog roba* (sl. 2) i *Umirućeg roba* (sl. 3). Ono što je Alessandra Vittoriju najviše inspiriralo je Michelangelova invencija tzv. *figure serpentine*, odnosno zmijolike figure koja je postala najznačajnija odlika manirističkog stila

⁶Usp. Roberta J. M. Olson, *Italian Renaissance Sculpture*, London, Thames & Hudson, 1997., str. 191.

⁷Usp. Roberta J. M. Olson, *nav. dj.*, 1997., str. 183.

⁸Usp. Roberta J. M. Olson, *nav. dj.*, 1997., str. 198.

⁹Usp. John Pope Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque sculpture*, London, New York, Phaidon, 1970., str. 250-252.

¹⁰Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 250-252.

i djelovala kao uvod u barok. Talijanski slikar i teoretičar umjetnosti Gian Paolo Lomazzo (1538. – 1592.) dobro je definirao tu kompoziciju kao svojevrsnu derivaciju piramidalne kompozicije, čija forma u obliku slova S prema njemu priziva patnju življenja i zmiju koja se kreće u obliku titrajućeg plamena.¹¹ Na taj način su se stvarale kompleksne figure koje nisu više statično stajale pred pozadinom već su u potpunosti preuzele ulogu nositelja poruke djela i naracije. Manirizam je stoga prezentirao misteriju nametljivih likova i naracije koja je trebala biti atraktivna publici koja nije bila više zadovoljna jednostavnim ikonografskim čitanjem djela.¹² Naravno da se to svidjelo slikarima ali čak više kiparima tog vremena koji su bili zasićeni uvriježenim ikonografskim i stilskim obrascima koje su morali sljediti.

Tako se i Alessandro Vittoria zbog zanosa za Michelangelovim *novim stilom* okrenuo manirizmu čemu se Sansovino jako protivio. Manirističke obrasce i Michelangelov utjecaj Vittoria prenosi i u Dalmaciju preko četiri kipa apostola koje izrađuje za Trogirsku kapelu bl. Ivana Ursinijanakon 1559. godine.¹³ Uz izravnu prisutnost Vittorijinih djela u Trogiru – kao jednom od važnijih središta humanističke kulture u Dalmaciji – maniristička stremljenja zamijećuju se i u produkciji lokalnih umjetnika, kao i u drugim (mahom) mletačkim importima. Posebno se počinju isticati dva bračka kipara, Nikola Lazanić i Pavao Gospodnetić koji inspiraciju za svoje kipove crpe iz Vittorijinih djela uz vidljivo prihvaćanje manirizma i utjecaja Michelangela. Kod Pavla Gospodnetića taj je utjecaj išao upravo preko Alessandra Vittorije i njegova četiri kipa za Trogirsku katedralu, dok je kod Nikole Lazanića taj utjecaj bio nešto *čišći*, odnosno izravniji pošto je od 1581. do 1584. godine boravio u Rimu gdje je promatrao Michelangelove kipove. Utjecaj manirizma i Vittorije vidljiv je i kod venecijanskog kipara Francesca Cavriolijakoji djeluje u Zadru. Iako vremenski pripada umjetnicima ranog baroka, još uvijek zadržava odlike manirizma što je najvidljivije kod njegovih zadarskih brončanih anđela u crkvi sv. Šimuna. Međutim najvažnije nam je djelovanje Alessandra Vittorije u Dalmaciji koje je značilo iskorak u umjetnosti naše obale i prihvaćanje novog stila koje možemo shvatiti i kao odjek Michelangela u Dalmaciji. Slično je i s primjerom korčulanskih skulptura, nedavno pripisanih Francescu Terillijukoje stilom odgovaraju opisanim strujanjima i utjecajima. Posebno su zanimljive jer su izrađene od drva, a ne mramora koji se tada više koristio, te pokazuju utjecaj Alessandra Vittorije.

¹¹Usp. D. Bodart, *nav. dj.*, 2008., str. 130.

¹²Usp. D. Bodart, *nav. dj.*, 2008., str. 130.

¹³Usp. Krno Prijatelj, *Barok u Dalmaciji*, u: Anđela Horvat; Radmila Matejčić; Krno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 42.

Međutim, bitno je napomenuti da svi ovi utjecaji, posebno Michelangelov i formiranje manirističkog stila u Dalmaciji, nisu bili toliko snažni kao u Italiji. Izravnije poveznice s manirističkim središtima Italije u Dalmatinskoj su kiparskoj baštini prisutne kod nekolicinedjela, među kojima su ona najistaknutija upravo Vittorijina. Ipak zahvaljujući tada relativno snažnim dalmatinskim gradovima poput Trogira, Zadra, Dubrovnika i njihovim vezama s Italijom, u umjetnosti Dalmacije XVI. i XVII. stoljeća prisutni su *odjeci* velikih umjetnika. Najzaslužniji za to bio je upravo Alessandro Vittoria koji je dijelom usmjerio umjetnost na našoj obali prema manirizmu, a kasnije i baroku.



Sl.2., Michelangelo, *Pobunjeni rob*, 1513.,
Louvre, Pariz

Sl.3., Michelangelo, *Umirući rob*, 1513.,
Louvre, Pariz

3. Rano djelovanje Alessandra Vittorije i formiranje u radionici Jacopa Sansovina

Alessandro Vittoria rođen je u Trentu 1525.godine, ali već se 1543. seli u Veneciju gdje ulazi u radionicu Jacopa Sansovina (Firenca, 1486.– Venecija, 1570.)¹⁴ Već u Trentu je stekao određeno umjetničko obrazovanje i to u radionici Vicenza (Vicenza, 1493. Padova, 1578.) i Giovannija Gerolama Grandia (Padova, 1508. – 1560.),¹⁵ čiji je stil preuzeo u ranim godinama stvaralaštva. Tijekom obrazovanja u radionici Grandia jedini njegov dokumentirani i poznati rad je pjevalište u crkvi Santa Maria Maggiore u Trentu koje je pod utjecajem Vittorijinih učitelja¹⁶.

Vittorijin kiparski opus napreduje tijekom devetogodišnjeg boravka u venecijanskoj radionici Jacopa Sansovina. S njim je surađivao i radio kiparske ukrase na Knjižnici sv. Marka (*Biblioteca Marciana*) u Veneciji, što se doznaje iz dokumenata budući da se stilski ne može sa sigurnošću odrediti Vittorijin osobni udio.¹⁷ John Pope Hennessy (1996.) pak iznosi podatak da ga je 1550.godine Sansovino isplatio za izradu četiriju riječnih božanstava na knjižnici.¹⁸ Sansovino je tijekom života bio jako povezan s Michelangelovim umjetničkim rješenjima, prije svega određenim tipologijama, tehnikama, te Michelangelovim odnosom prema materijalima i stilu. Kako se, međutim, Michelangelov stil razvijao prema sve izrazitijim manierističkim karakteristikama, Sansovino se odvaja od njega i počinje osuđivati takav umjetnički izražaj. Nakon velike pljačke Rima 1527.godine (*Sacco di Roma*) Sansovino napušta Rim i dolazi u Veneciju te sa sobom donosi utjecaje rimske visoke renesanse kojima će se vraćati tijekom cijelog svog stvaralaštva.

¹⁴Usp. Andrea Bacchi, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000., str. 800.

¹⁵ Podatci o rođenju i smrti preuzeti iz: Michele Di Monte, *Grandi, Giovanni Girolamo; Grandi, Vincenzo*, u: AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, sv. 58 (2002.); mrežne stranice: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-girolamo-grandi_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-girolamo-grandi_(Dizionario_Biografico)/); [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-grandi_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-grandi_(Dizionario_Biografico)/) (pregledano dana 14. I. 2016.).

¹⁶Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1996, str. 511.

¹⁷Usp. Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 801.

¹⁸Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 511.

Alessandra Vittoriju je već nakon nekoliko godina u Sansovinovoj radionici majstorovo forsiranje klasičnog kanona počelo ograničavati i zbog toga ju je napuštao nekoliko puta. Oko 1550. godine samostalno radi malenu mramornu skulpturu sv. Ivana Krstitelja za crkvu San Zaccaria, a 1553. godine vraća se u Sansovinovu radionicu i počinje raditi i kao medaljer.¹⁹ Godine 1555. odlazi u Padovu gdje radi na Sanmichelijevom spomeniku Alessandra Contarinija, a 1557. godine zbog još jedne svađe sa Sansovinom odlazi u Vicenzu gdje radi *stucco* dekoraciju u Palazzo della Sindacaria di San Paolo te od 1577. do 1588. godine samostalno preuzima i izradu *stucco* dekoracije stubišta knjižnice Duždeve palače u Veneciji. Iz ovih podataka primjećuje se da je Vittorijina djelatnost jako dobro dokumentirana te da je uz rad u Sansovinovoj radionici dosta djelovao i samostalno i to u nekoliko gradova poput Trenta, Padove i Vicenze, a nakon što je 1576. Veneciju nakratko napustio zbog kuge, dokumentirano je njegovo djelovanje i u Brescii.²⁰ Nakon toga se, 1577. godine, vraća u Veneciju gdje boravi i djeluje do kraja života. Upravo su njegova djela u Veneciji i najvažniji majstorovi radovi jer jasno pokazuju na koji način je primao razne utjecaje i kako ih je projicirao na polju skulpture. Njegove venecijanske skulpture čine stoga ključni dio njegovog opusa te jasno prikazuju utjecaje Sansovina i Michelangela, a ujedno pružaju siguran komparativni oslonac u proučavanju drugih Vittorijinih ostvarenja.

3.1. Utjecaj Jacopa Sansovina

Utjecaji Sansovina bili su izraženiji tijekom Vittorijine suradnje u njegovoj radionici i najvidljiviji u modelaciji ljudskog tijela. Vrlo rano Vittoria i Sansovino počinju surađivati na biblioteci Marciani u Veneciji gdje Vittoria izvodi *stucco* dekoraciju jednog dijela svoda oko 1556. godine (sl.4).²¹ Taj svod je u središnjoj zoni podijeljen u nekoliko kvadrata koji uokviruju male kupole i odvojeni su širokim dekoriranim vijencima. Trokutasti isječki svoda prekriveni su štukaturama u čijem središtima je postavljen medaljon s antropomorfnim prikazima, a na vrhu motiv školjke. Prostor kupole je zrakasto podijeljen u osam polja koja su ispunjena reljefima s puttima i medaljonima, dok je u središtu kružni zaglavni kamen s prikazom anđela. Na reljefima se primjećuju antički motivi rozeta, vijugavog lišća i cvijeća, što je tipično za razdoblje visoke renesanse, dok je *naputima* vidljiv utjecaj Sansovina.

¹⁹Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 511.

²⁰Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 511.

²¹Usp. Francesco Cessi, *Alessandro Vittoria, I maestri della scultura*, Milano, Fratelli Fabbri Ed., 1966., str. 5.

Vittorijini *putti* su robusni dječaci s naglašenim bokovima i jakim bedrima, postavljeni u raznim pozama iznad okvira u kojima su freske i figure u plitkom reljefu. Iznad svakog okvira *putti* su postavljeni u paru prilagođavajući se podlozi. Iako su postavljeni visoko u kupoli svejedno su dosta detaljno razrađeni. U oblikovanju tijela, lica i prilagođavanju okviru mogu se usporediti sa Sansovinovim *puttima* na Loggetti u Veneciji (sl.5) koji nastaju u isto vrijeme. Primjećuju se slični napuhnuti obrazi, jaka bedra i ispupčen trbuh, dok su frizure većinom modelirane drukčije. Kod Sansovinovog je *putta* kosa tanka i blago kovrčava, dok Vittorijini *putti* imaju bujnu i kovrčavu kosu koja se doima kao da leprša. Također *puttina* Loggetti su isklesani u visokom reljefu dok su u Marciani više vezani za podlogu na što je utjecala i tehnika izrade. Međutim obe verzije *putta* potječu iz Donatellovih reljefa koji su kako John Pope Hennessy tvrdi, utjecali na gotovo sve umjetnike visoke renesanse.²²



Sl.4., A. Vittoria, *Svod biblioteke Marciane*, 1556.,
Venecija

Sl.5., J. Sansovino, *Putto s Loggette*, 1556., Venecija

Jak utjecaj Sansovina u ranoj fazi Vittorijina stvaralaštva možemo primjetiti i na mramornom kipu sv. Ivana Krstitelja u crkvi San Zaccaria u Veneciji (sl.6) koji nastaje u periodu između 1561. i 1565. godine. Tada je Vittoria još uvijek u Sansovinoj radionici i iako istovremeno djeluje i samostalno, u nekim elementima kiparstva još uvijek zadržava Sansovinov utjecaj.²³ Kip je izdužen i predstavlja sv. Ivana Krstitelja u njegovoj tipičnoj ikonografiji kao koščatog, mršavog asketa sa štapom i pliticom u ruci kojom krsti.²⁴ Zanimljivo je da štap skriva ispod halje koja pada u laganim naborima od lijevog ramena

²² John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 288.

²³ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 288.

²⁴ Usp. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006., str. 311-313.

prema dolje, dok je desno rame golo i naznačava mršavost koja se primjećuje i na licu te rukama. Preko lijevog ramena se ispod halje nadzire janjeće runo. Po svojim proporcijama kip je izuzetno klasičan te zbog toga podsjeća na mnoge Sansovinove skulpture, primjerice na kip sv. Ivana Krstitelja u crkvi Santa Maria Gloriosa dei Frari, danas u kapeli Corner (izvorno u kapeli Firentinaca) koji je nastao 1534. godine (sl.7).²⁵ Sansovino sveca također prikazuje kao asketa sitne građe i izduženih proporcija ali u polusjedećem položaju. Sličnost se primjećuje u obradi ljudskog tijela, posebno gornjeg dijela gdje su slično naznačene ključne kosti i rebra, iako su ti anatomske detalji nešto naglašeniji kod Sansovina. U ekspresiji lica također su vidljive sličnosti, međutim usporede li se njihove frizure vidljivo je polagano stilsko razdvajanje iako je Vittoria u ovo vrijeme još uvijek formalno bio Sansovinov suradnik. Sansovino se na ovom primjeru oslanja na ranije modele poput Donattelovog drvenog *Sv. Ivana Krstitelja* u crkvi Santa Maria Gloriosa dei Frari koji nastaje 1438. godine (sl.8) i više je naturalističan nego klasičan. Vittoria se pak počinje sve više oslanjati na Michelangelove radove što je posebno vidljivo u detaljnoj anatomiji i stilu janječeg krzna te frizure koja podsjeća na Mojsija (1515.) i kovrče njegove brade na grobnici pape Julija II. u crkvi San Pietro in Vincoli u Rimu (sl.9).²⁶ Moguće je zaključiti da je Vittoria u tom periodu umjetnik koji balansira između klasičnog kanona Sansovina i Michelangelovih inovacija te polako počinje usvajati odlike manirizma.



Sl.6., A. Vittoria,
Sv. Ivan Krstitelj,

Sl.7., J. Sansovino,
Sv. Ivan Krstitelj, 1534.,

Sl.8., Donatello,
Sv. Ivan Krstitelj, 1438.,

Sl.9., Michelangelo,
Mojsije, 1515., Grobnica

²⁵ Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 782.

²⁶ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 251.

1561.–65., San Zaccaria, Venecija	Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija	Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija	pape Julija II., San Pietro in Vincoli, Rim
--------------------------------------	---------------------------------------------	---------------------------------------------	------------------------------------------------

3.2. Prihvaćanje manirizma i utjecaj Michelangela

Alessandro Vittoria usvaja manirističke odlike i u arhitekturi u koju postavlja svoju skulpturu. Ta tendencija je posebno vidljiva na oltaru sv. Antuna Opata u crkvi San Francesco della Vigna (sl.10) koji nastaje između 1561.i 1564. godine.²⁷ Oltar je triptih s tri uske niše odvojene stupovima od kojih je ona u središtu dvostruko viša od bočnih. Dimenzije i omjeri niša reflektiraju se i u kipovima koji su umetnuti u *tijesne* prostore. Kip sv. Antuna Opata kojemu je oltar posvećen vidljivo je viši od bočnih, a školjkasta niša, koja bi trebala biti iza glave kipa, potisnuta je na vrh oltara. Već u tome vidljiv je odmak od klasičnih kanona renesanse i karakteristična tendencija manirizma da *zbuni* promatrača. Također zanimljive su i spomenute niše koje s kipovima ostvaraju dojam *horror vacui*.



Sl.10., A. Vittoria, *Oltar sv. Antuna Opata*, 1561. – 64., San Francesco della Vigna, Venecija

U lijevoj bočnoj niši postavljen je kip sv. Sebastijana (sl.11) koji se referira na Michelangelov kip *Umirućeg roba* iz 1513. godine, koji se danas nalazi u pariškom Louvreu

²⁷Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 250-252.

(sl.12).Kako je već 1544.godine kip otpremljen u Francusku, Vittoria ga je vjerovatno poznao samo preko odljeva.²⁸Sličnost je vidljiva već u impostaciji u kojoj je naglašena vertikalnost pomoću blagog nagiba gornjeg dijela tijela i razmaknutih nogu. Na taj način Vittoria je ostvario tipično manirističku *figuru serpentinatu* pozivajući se na Michelangelov kip kojemu se često vraćao i kopirao ga na razne načine.²⁹Kod sv. Sebastijana lijeva ruka gotovo je identično postavljena prema gore, savijena u laktu i zabačena iza leđa. Slično su postavljene i noge sveca s blagim iskorakom prema naprijed dok zabačena glava prema natrag sadrži emocionalnu komponentu koja će se za vrijeme baroka još više razviti i sve više naglašavati. Kovrčava frizura sv.Sebastijana još više se približava Michelangelu iako je sveukupni dojam Vittorijina sv.Sebastijana ipak hladniji i smireniji. John Pope Hennessy (1996.) navodi kako u ovoj skulpturi i ranoj fazi svojega stvaralaštva Vittoria interpretira Michelangelovo kiparstvo shematski, dok u drugoj fazi definira stil što je vidljivo na skulpturi sv. Sebastijana u crkvi San Salvatore.³⁰ Ipak na ovoj se skulpturi Vittoria otkriva i kao vrstan poznavatelj oblikovanja anatomije i draperije. Kod ovog se primjera najbolje može primjetiti tendencija ka *zbunjivanju* promatrača koje je nastalo kao reakcija na pretjeranu strogoću i idealne proporcije visoke renesanse.



Sl.11., A. Vittoria, Sv. Sebastijan, 1561. – 64.,
Oltar sv. Antuna Opata, San Francesco della Vigna,

Sl.12., Michelangelo, *Umirući rob*, 1513., Louvre

²⁸Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 288.

²⁹Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 288.

³⁰ John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 288.

Venecija

Još veći Michelangelov utjecaj može se primjetiti uspoređi li se njegov kip Mojsija (1515.) s grobnice pape Julija II. u crkvi San Pietro in Vincoli u Rimu (sl.13) i Vittorijin kip sv. Jeronima (sl.14) iz 1576.godine u crkvi Santi Giovanni e Paolo u Veneciji (izvorno u Scuola di san Fantin, također u Veneciji).³¹Sličnost se može ponovo iščitati u tretmanu mišićavog tijela, obradi draperije i oblikovanju lica. Anatomija Mojsija toliko je detaljna da se mogu razaznati i krvne žile što je slučaj i kod Vittorijina kipa sv. Jeronima čija je lijeva ruka spuštена prema dolje i u dlanu drži kamen koji je svečev atribut.³²Sličnost se može vidjeti i u tretiranju lijeve ruke sv. Jeronima koja je položena na knjigu (primjerak Vulgate – Jeronimova latinskoga prijevoda Biblije) na kojoj su možda čak i pretjerano istaknute kosti i žile za razliku od Mojsija čija je ruka u tom smislu prikazana manje dramatično. Također sličnost je vidljiva i u kovrčama brade ali i u oblikovanju te ekspresivnosti lica. Iako Vittoria ne kopira pozu Mojsija, ali preuzima Michelangelovu *figuru serpentinatu* koju kod sv. Jeronima ostvaruje laganim nagibom gornjeg dijela tijela prema naprijed i desnom nogom savijenom u koljenu i nagnutom prema naprijed. Iako je već spomenuto da je Vittoria vrstan u oblikovanju anatomije, usporede li se koljena njegova Sv. Jeronima i Michelangelova Mojsija primjećuje se kako ipak nije na razini Michelangela. Može se zaključiti kako je promatranje Michelangelovih kipova, Vittoriju postupno odmaknulo od utjecaja Jacopa Sansovina te ga usavršilo i usmjerilo ka novom stilu.



Sl.13., Michelangelo, *Mojsije*, 1515., Grobnica pape Julija II., San Pietro in Vincoli, Rim

Sl.14., A. Vittoria, *Sv. Jeronim*, 1576., Santi Giovanni e Paolo, Venecija

³¹Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 251.

³²Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 329.

Osim spomenutih kipova *Umirućeg roba* i *Mojsija*, Vittoria se ugledao i na druge Michelangelove skulpture poput *Pobunjenog roba*(sl.15) iz 1513. godine koji mu je poslužio za kip sv. Jeronima (sl.16) u crkvi Santa Maria Gloriosa dei Frari u Veneciji iz 1565.godine (izvorno dio skulptoralne dekoracije oltara obitelji Zane u istoj crkvi). Kod te skulpture Vittoria je temeljito proučio anatomiju i impostaciju Michelangelova djela, kako bi i on mogao ostvariti Michelangelovsku figuru kontinuiranog pokreta.³³



Sl.15., Michelangelo, *Pobunjeni rob*, 1513., Louvre, Pariz

Sl.16., A. Vittoria, *Sv. Jeronim*, 1565., Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija

Kao što je spomenuto, Alessandro Vittoria bio je upoznat i s drugim Michelangelovim skulpturama izvorno namijenjenim grobnici pape Julija II. koje su mu poslužile i kao polazište za kipove sv. Danijela i sv. Katarine Aleksandrijske u crkvi San Gulio, a alegorijski kipovi *Jutra* i *Večeri* s Medičejskih grobnica u Novoj sakristiji crkve San Lorenzo u Firenci (1524.– 1531.) za dvije alegorijske skulpture u Duždevoj palači u Veneciji.³⁴ Oko 1600. godine ponovo se vraća kipu *Umirućeg roba* koji mu služi kao primjer za *Sv. Sebastijana* u crkvi San Salvatore u kojemu je vidljiv pomak od isprva površnijega čitanja Michelangelovih skulptura ka sve boljem razumijevanju njihovih oblikovnih kvaliteta, što ujedno označava i finalno definiranje Vittorijina osobnoga stila.

³³Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 251.

³⁴Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 1970., str. 251.

3.3. Trogirska kapela i Vittorijini kipovi

Na temelju novijih stilskih analiza Vittoria utjecaje Michelangela prenosi u Dalmaciju posredstvom kontakata njegove radionice³⁵ i domaće sredine, koji se mogu pratiti od 1559. godine.³⁶ U to vrijeme operarij trogirске katedrale Ivan Vitturi od Alessandra Vittorije naručuje četiri kipa za kapelu (sl.17) koji su kasnije zbog probijanja prozora u XVII. stoljeću premješteni na kuteve zvonika katedrale. Prvi podatak o Alessandru Vittoriji kao autoru trogirskih kipova donosi Giorgio Vasari (Arezzo, 1511.– Firenca, 1574.) u drugom izdanju svojih „Vita“ (1568.) navodeći: »[...]e in Dalmazia mandò pure di pietra quattro apostoli nel duomo di Traù, alti cinque piedi l'uno[...]« ([...] i u Dalmaciju je isporučio, također od kamena, četiri apostola za trogirsku katedralu, svaki visok pet stopa [...]).³⁷ Godine 1756. kipovi se spominju i u *Vizitaciji* biskupa Didaka Manole (1755.– 1765.) koji spominje njihov otkup za kapelu (ali ne navodi autora)³⁸ te 1681. godine u rukopisu trogirskog povjesničara Pavla Andreisa (Trogir, 1610.– 1686.) (*Transazione di San Giovanni vescovo di Trau fata il 4. maggio l'anno 1681.*) koji izrekom spominje Vittorijine kipove u sklopu opisa kapele, iako se u njegovo doba oni više nisu nalazili u njoj. Kruno Prijatelj (1963.) spominje kako je u Andreisovu rukopisu taj podatak nadodan kao bilješka pisana drugom rukom u odlomku u kojem se opisuje kapela.³⁹ Također, u Andreisovu se rukopisu spominju samo dvije Vittorijine skulpture, za koje se isto navodi kako predstavljaju sv. Pavla i sv. Ivana Evanđelista: »[...] sono due statue degne di rimarco, una rappresenta S. Paolo Apostolo e l'altra S. Giovanni Evangelista, tutte e due condotte con sottile lavoro dal scultore Al. Vittoria.«.⁴⁰ Nakon ovih prvih zapisa o kipovima i kapeli tek oko 1940. godine Cvito Fisković opisuje trogirsku katedralu i stanje kapele iz XVII. stoljeća. Navodi kako se kapela u tom vremenu izmjenila u tada novijem baroknom stilu te da su se na mjestu današnjih prozora

³⁵ Kao vrijedan podatak o Vittorijinom djelovanju u Dalmaciji Kruno Prijatelj ističe isplatu za slikarije nad grobom iz 1602. godine iz njegovih bilješki. Usp. Kruno Prijatelj, *Umjetnosti 17 i 18. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1956., str. 39–40.

³⁶ Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 737.

³⁷ Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Salani, 1927., str. 98.

³⁸ Usp. Kruno Prijatelj, *Studije o umjetninama u Dalmaciji I.*, Društvo historičara umjetnosti, knjiga IX, Zagreb, 1963., str. 53.

³⁹ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1963., str. 53.

⁴⁰ Vanja Kovačić, *Kipovi Alessandra Vittorije za trogirsku katedralu*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 40, 2003./2004., str. 216.

ranije nalazili Vittorijini kipovi.⁴¹ Ovaj tekst je jedan od prvih podataka o uklanjanju Vittorijinih kipova uslijed *modernizacije* kapele. U to vrijeme pretpostavljalo se da su se kipovi nalazili na mjestu današnjih prozorskih otvora iako nema nikakvog dokaza za to. Sagledavajući cjelokupan ikonografski program kapele, Radovan Ivančević (1997.) iznosi pretpostavku da se Vittorijini kipovi možda nisu nalazili baš u nišama gdje su kasnije (1644.) probijeni prozori nego da su se uslijed barokizacije kapele svi kipovi ispremiještali u druge niše.⁴² Vittorijine kipove uklonjene iz kapele, na uglovima zvonika trogirske katedrale *pronašao* je Kruno Prijatelj (1958.), prepoznajući u njima jasne karakteristike umjetnikovog opusa: »Sve i da nije Vittorijino autorstvo dokumentirano jasnim dokazima, stilske osobine tih danas (1983.) teško pristupačnih i od vremenskih nepogoda oštećenih skulptura vežu ih uz velikog venecijanskog majstora i njegovu plodnu radionicu.«⁴³ Novije podatke i hipoteze donosi Vanja Kovačić (2003./2004.), nakon konzervatorskih radova na zvoniku (2000.–2001.) kada su kipovi detaljnije analizirani i otkriveni djelomično sačuvani natpisi na bazama.⁴⁴



Sl.17., A. Aleši i N. Firentinac, *Kapela bl. Ivana Ursinija*, 1468. – 88., katedrala, Trogir

Da bi se iznjеле neke pretpostavke o smještaju kipova i njihovoj ulozi u kapeli treba sagledati arhitekturu kapele i njezin ikonografski program u cjelosti. Gradnja kapele trajala je s prekidima od 1468. do 1488. godine, a vodili su je Andrija Aleši (Drač 1420.–Split 1505.) i

⁴¹Usp. Cvito Fisković, *Opis trogirske katedrale iz 18. stoljeća*, Split, Bihač - Hrvatsko društvo za istraživanje domaće povijesti u Splitu, 1940., str. 62-63.

⁴²Usp. Radovan Ivančević, *Rana renesansa u Trogiru*, Split, Književni krug, 1997., str. 118.

⁴³ Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 737.

⁴⁴ Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 216.

Nikola Firentinac (? –Šibenik, 1506.).⁴⁵Četiri Vittorijine skulpture za niše nabavljene su 1559.godine, dok su se ostale zidne nišepopunjavale velikim kipovima ranije, od 1482. do 1508. godine.⁴⁶ Kapela je više od tri stoljeća služila kao mauzolej trogirskih biskupa, da bi u razdoblju baroka 1681. godine biskupova nadgrobna ploča bila uklonjena iz kapele i u sredini postavljen gotički sarkofag s ležećim likom bl. Ivana Ursinija. Kapela je poprilično jednostavna pravokutna prostorija s glatkim vanjskim zidovima i bačvastim kasetiranim svodom po uzoru na svod antičkog Jupiterova hrama (krstionice) u Splitu.⁴⁷U unutrašnjosti je opremljena s kamenim reljefima, skulpturama i dekorativnom plastikom koju su izradili Nikola Firentinac, Andrija Aleši i Ivan Duknović (Trogir, oko 1440.–?, nakon 1509.). Veći dio kiparske dekoracije izradio je Nikola Firentinac, dok je udio Andrije Alešija bio znatno manji. Firentinac je izradio većinu apostola, reljef Krunjenja Bogorodice, genije bakljonoše, *putte* koji u raznim pozama pridržavaju vijenac ispod okruglih prozora te krilate kerubine i serafine u kasetama svoda po uzoru na Donatellove *putte* na unutrašnjem vijencu ispod kupole Brunelleschijeve stare sakristije firentinske crkve sv. Lovre (*San Lorenzo*) iz 1432.godine i *putte* na vijencu trijema kapele Pazzi koje je izradio Desiderio de Settignano 1455 – 1460. godine.⁴⁸ Aleši je izradio samo donji pojas klesarskog obloga kapele, a Ivan Duknović kipove sv. Ivana Evanđelista i sv. Tome u nišama.

Složeni ikonografski program izražen je skulpturama i reljefima te se strukturalno poklapa s arhitekturom.⁴⁹ Nije poznato tko je autor ikonografskog programa, ali je moguće da je svojevrsni mentor bio Koriolan Cipico (Trogir, 1425. – 1493.; pokrovitelj Nikole Firentinca i vodeći svjetovni autoritet Trogira) ili trogirski biskup Jakov Turlon (1452. – 1483.), podrijetlom iz Ankone.⁵⁰ Kapela je ikonografski podjeljena u nekoliko zona; Navještenje na trijumfalnom luku, Krunjenje Bogorodice u luneti oltarnog zida i *Deisis* na oltarnom zidu. U najdonjoj zoni kapele se nalaze pojedinačni likovi u četiri niza; geniji bakljonoše pred reljefnim vratima, zatim apostoli i sveci u polukružnim nišama sa završnim školjkama, *putti* telamoni koji nose vijenac te serafini s poprsjem Boga Oca u sredini na svodu koji je tretiran po kršćanskoj ikonografiji kao nebeski svod.⁵¹ Oltarni zid koji prikazuje *Deisis* služi kao poveznica zemlje i neba, a treća zona je svod kapele koji simbolizira kršćansko nebo, odnosno nevidljivi svijet. U kapeli je tradicionalna dvodijelna shema

⁴⁵Usp. Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007., str. 209.

⁴⁶Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 209.

⁴⁷Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 211.

⁴⁸Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 211.

⁴⁹Usp. Radovan Ivančević, *nav. dj.*, 1997. str. 118.

⁵⁰Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 212.

⁵¹Radovan Ivančević, *nav. dj.*, 1997. str. 118.

ikonografske topografije zamijenjena trodjelnom uvodeći najnižu zonu Podzemlja. Ta zona obuhvaća kamenu klupu s naslonom na kojemu su reljefi genija s bakljama, *spiritelli*, duhova podzemnog svijeta, koji izviruju iz odškrnutih vrata. Kako njihove baklje nisu okrenute prema tlu kao u genija smrti na antičkim sarkofazima, već su u raznim vitalnim položajima, smatra se da simboliziraju buđenje mrtvih.⁵² Druga zona predstavlja ovozemaljski život sa skulpturama apostola, svetaca i evanđelista. Ova srednja zona ikonografski je problematična jer još uvijek nije riješeno pitanje koga predstavljaju određeni kipovi. Zbog šesnaest prikazanih niša logično je bilo zaključiti da je prikazano dvanaest apostola i četiri evanđelista na uglovima koji pridržavaju nebeski svod, no to bi u vrlo detaljnom ugovoru onda bilo i spomenuto.⁵³ Identitet prikazanih likova bio je predmetom različitih interpretacija, ali danas je opće prihvaćeno da prikazuju dvanaest apostola, propovjednika *Novog Zavjeta*.⁵⁴ Današnji raspored vjerovatno nije izvorni, već su se kipovi usred probijanja prozora za vrijeme baroka ispremiještali. Vittorijini kipovi se također vjerovatno nisu nalazili na mjestu današnjih prozora.⁵⁵

Vittorijine trogirске kipove najviše je istraživao i opisivao Kruno Prijatelj pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća te ukazao na utjecaj koji je kipar ostvario na domaću kiparsku sredinu. Uspoređujući kipove s Vittorijinim djelima u Veneciji u kojoj je njegova djelatnost bila najplodnija, Kruno Prijatelj (1982.) prepoznaje promjenu stilskog izraza iz renesansnog u maniristički.⁵⁶ Prijatelj nadalje zaključuje, prema pisanim izvorima i analizom kipova, da je 1559. godine *crkovinar* Ivan Vitturi otkupio za 1252,8 mletačkih lira četiri kipa apostola od Alessandra Vittorije da budu smještene u praznim nišama u kapeli bl. Ivana Ursinija u trogirskoj katedrali.⁵⁷ Vanja Kovačić (2003./2004.), smatra da su se Vittorijini kipovi originalno nalazili bliže velikom, lučno zaključenom otvoru kapele prema katedrali.⁵⁸ Kruno Prijatelj spominje imogući razlog uklanjanja kipova na uglove Bokanićeva zvonika trogirске katedrale 1644. godine, odnosno njihovo stilsko odudaranje u renesansnom prostoru kapele.⁵⁹ Sličan zaključak u svome radu (2003./2004.) iznosi i Vanja Kovačić, navodeći kako se Vittorijini kipovi »[...] svojim ekspresivnim gestama zasigurno nisu mogli uklopiti uz

⁵² Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 211.

⁵³ Radovan Ivančević, *nav. dj.*, 1997., str. 123.

⁵⁴ Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 231.

⁵⁵ Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 231.

⁵⁶ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 737.

⁵⁷ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1963., str. 54.

⁵⁸ Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 231.

⁵⁹ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1963., str. 54.

klasičnu monumentalnost renesansnih statua«. ⁶⁰ To je zanimljivo s obzirom da je kasnije usred kapele postavljen barokni oltar s gotičkim sarkofagom koji također odudara od renesansnih kipova te mijenja prvobitnu zamisao prostora. Svi navedeni podatci jako su bitni zbog toga što su četiri skulpture dosta oštećene zbog utjecaja atmosferičke kao pomoć pri atribuciji trogirskih skulptura arhivski podatci pomažu gotovo jednako koliko i stilski komparacija.

Na četiri kipa apostola izrađena za Trogir 1559. godine Vittoria sjajno iskazuje svoj novi manieristički stilski izraz koji je gotovo u potpunosti odvojen od Sansovinova utjecaja. Četiri Vittorijina kipa su visoka gotovo 180 cm, a isklesani su u bijelom istraskom kamenu te po Kruni Prijatelju (1963.) predstavljaju četiri varijante bradatog muškog lika pod bogato nabranim plaštem, istih proporcija kao što su Firentinčevi, Alešijevi i Duknovičevi kipovi u kapeli bl. Ivana Ursinija. ⁶¹ Novijim istraživanjem zaključeno je da su dva kipa (sv. Andrija i sv. Jakov) deset centimetara niža, što navodi na pretpostavku da je Vittorija upotrijebio neke već gotove kipove svojih suradnika poslavši ih iz Venecije u Trogir. ⁶²

Apostol Andrija (sl. 18) koji se nalazio na sjeverozapadnom uglu zvonika, spada u više oštećene skulpture zbog rupičaste površine i slomljenog dlana desne ruke u kojem se zasigurno prije nalazio neki ikonografski atribut. Kip predstavlja korpulentnog i snažnog proćelavog starca u naglašenom kontrapostu s iskorakom desne noge i zamahom čitavog tijela udesno te glavom okrenutom u suprotnom smjeru tvoreći tako *figuru serpentinatu*. ⁶³ Snažna muskulatura najviše je vidljiva na lijevoj ruci s kojom apostol pridržava plašt prebačen preko desnog ramena koji pada u teškim naborima do podnožja. Anatomija se zbog draperije u donjem dijelu detaljno ne vidi, odnosno nadziru se samo noge ispod pripijene halje. Na desnoj strani kipa draperija stvara spužolike forme i sjenovite trokutaste usjeke te se uz bedro spušta s mirnije oblikovanim naborima. ⁶⁴ Apostol ima blago kovrčavu kosu u obliku savnutih pramenova koji iznad uha prelaze u oblik palmete. Izraz lica produhovljen je i pomalo umoran, što je najviše izraženo u spušenom pogledu te obrva i zjenica obrađenih s posebnom pozornošću. *Apostol Andrija* jedini nema knjigu, ni svitak, a pretpostavlja se da je u ruci držao križ kao atribut mučeničke smrti, koji je vremenom uništen. ⁶⁵ Vanja Kovačić (2003./2004.) iznosi da je kip apostola Andrije po stavu i uravnoteženom rasporedu na tragu

⁶⁰ Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 231.

⁶¹ Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1963., str. 53.

⁶² Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 231.

⁶³ Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 227.

⁶⁴ Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 227.

⁶⁵ Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 227.

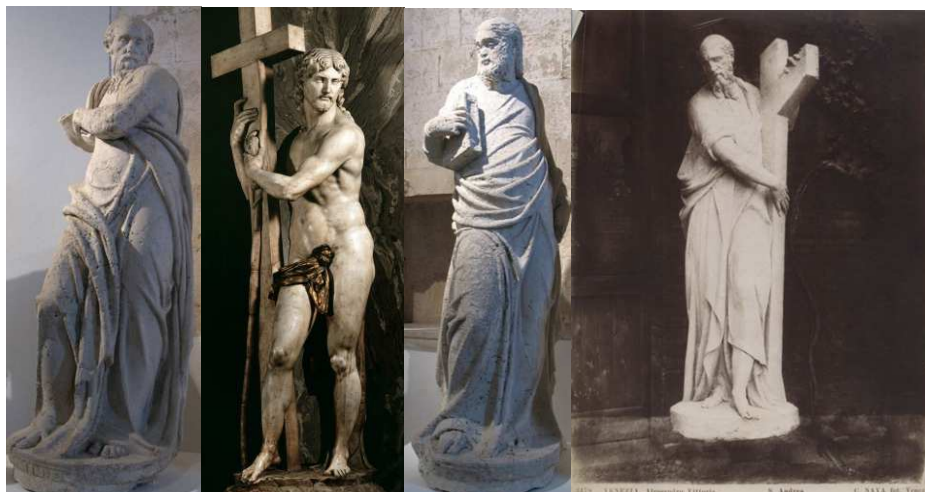
Michelangelova *Uskrsloga Krista* (1519.–1521.) iz crkve Santa Maria sopra Minerva u Rimu(sl.19).⁶⁶ Poznato je da se Alessandro Vittoria ugledao na Michelangela ali zanimljivo je da Kovačić kip apostola Andrije pripisuje Vittorijinoj radionici. Usporedi li se Michelangelov kip i kip apostola Andrije odmah se primjećuje iznimno srodna impostacija dviju figura. Zbog toga se može pretpostaviti da je točna hipoteza kako je i trogirski *Sv. Andrija* izvorno držao križ u desnoj ruci ali nešto nespretnije nego Michelangelov *Krist*. Naime, *Krist* pridržava križ i s lijevom rukom, dok trogirski apostol lijevicom pridržava plašt, čime bi, svojim položajem, križizgledao pomalo nespretno, a vjerovatno je bio i dodatno učvršćen. Michelangelov kip je i snažnije anatomije od trogirskog apostola ne samo zbog slabije obrade, već i zbog prekrivenosti draperijom, ali i naknadno oštećene površine. Od većih oštećenja ističe se nedostatak nosa, dok je natpis u rimskoj kapitali na bazi kipa u potpunosti očuvan i otkriva ime »ANDREAS«.

Skulptura apostola Jakova Mlađeg (sl.20) nalazila se na sjeveroistočnom uglu zvonika i danas je u najtežem stanju zbog utjecaja vanjskih čimbenika, prvenstveno bure koja puše iz tog smjera. Zbog dugotrajnog sekundarnog smještaja na ugao zvonika, kamen se raspuknuo po površini, a lice apostola izgubilo je izražajnost. Kip apostola ima naglašeni kontrapost S – linije preko savijene desne noge koja se nadzire ispod teške draperije, ispupčenog trbuha te gornjeg dijela tijela koji mu je zabačen unazad. Odjeven je u halju pripijenu uz lijevo bedro i koljeno s gustim naborima koji padaju ravno prema dolje. Na bočnoj strani desne noge se nabori prepliću iz dva smjera, dok područje abdomena obavija plašt s višestruko preklopljenim naborima. Dugi rukavi prikrivaju snažne ruke, dok su izrazito široki dlanovi *nerazrađeni*.⁶⁷ Cijeli gornji dio tijela je *nerazrađen* s usađenim vratom i uskim, spuštenim ramenima. Pošto je lijevi dio skulpture kvalitetnije obrađen možda se može zaključiti da je bila postavljena u niši na način da joj je ta strana jedino bila vidljiva. Apostolova desna ruka privijena je uz prsa te njom pridržava knjigu, dok je lijeva uništena. Apostol ima blago kovrčavu kosu s razdjeljkom na sredini i s pramenovima koji padaju niz vrat i spajaju se s bradom. Pogled je blag s izraženom ekspresijom postignutom putem obrade obrva i očiju. Kod ovog kipa nemože se previše govoriti o detaljima anatomije jer je ona također skoro u potpunosti prekrivena draperijom, ali djelom i zbog oštećenosti kipa. Vidljivo je i da su neki prsti desne ruke uništeni, kao i lijevo uho i nos, dok su male usnice postavljene u pomalo ukočeni smješak koji podsjeća na grčke arhajske skulpture. Na bazi se čita natpis

⁶⁶ Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 227.

⁶⁷ Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 229.

»IAC[O]BVS«. Skulptura sv. Jakova mlađega također se smatra djelom Vittorijine radionice, a može ga se usporediti s Vittorijinim mramornim kipom sv. Andrije (1570.– 1580.) koja se danas nalazi u Zbirci Dall'Zotto u Veneciji (sl.21).⁶⁸ Sličnost je vidljiva prvenstveno u obradi draperije, ali i u fizionomiji te oblikovanju brade.



Sl.18., A. Vittoria,
Sv. Andrija,
1559., crkva sv. Ivana
Krstitelja, Trogir

Sl.19., Michelangelo,
Uskrsli Krist,
1519. – 21., Santa Maria
sopra Minerva, Rim

Sl.20., A. Vittoria,
Sv. Jakov mlađi, 1559.,
crkva sv. Ivana
Krstitelja, Trogir

Sl.21., A. Vittoria,
Sv. Andrija, Zbirka
Dall'Zotto, Venecija

Kip apostola Šimuna Zelota (sl.22) najmanje je uništena Vittorijina trogirsk skulptura i upravo ona služi kao primjer vrsne obrade i prenošenja Michelangelovskih oblika u Dalmaciju posredstvom Vittorijinih djela. Apostol je impozantna figura starca duge brade u stilu brojnih Vittorijinih venecijanskih skulptura. Kip je okrenut na lijevu stranu i u stavu uravnoteženog kontraposta s iskorakom desne noge, dok mu je lijeva noga pružena prema naprijed stvarajući na taj način *figuruserpentinatu*. Apostol je u potpunosti odjeven u dugu halju te ima plašt prebačen preko lijevog ramena koji se spušta u bogatim naborima. Desnom rukom koja je spuštena pridržava i podiže plašt, dok mu je lijeva priljubljena na prsa pridržavajući svitak bez natpisa. Lik sv. Šimuna Zelota ima dugu valovitu bradu koja pada na grudi. Anatomija je vrlo detaljno obrađena što je najvidljivije na lijevoj ruci na kojoj se nadziru napete krvne žile, a fizionomijom je iznimno srodan nekolicini Vittorijinih, mahom kasnijih, venecijanskih skulptura, posebno onoj sv. Jeronima (1565.) u crkvi Santa Maria

⁶⁸http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?apply=true&pagina=4&ordine_F=autore&mod_AUTN_F=esatto&galleria=true&tipo_ricerca=avanzata&AUTN_F=Vittoria+Alessandro&componi_F=AND&percorso_ricerca=F&decorator=layout_S2 (stranica posjećena 24. II. 2016.).

Gloriosa dei Frari koji se pak često uspoređuje s Michelangelovim Mojsijom (1515.) s grobnice Julija II. Inače je još i Jacopu Sansovinu uzor za sve bradate muškarce bio Michelangelov Mojsije što se evidentno prenijelo i na mlađe venecijanske kipare.⁶⁹ Sličnost je vidljiva u obradi anatomije, posebno detaljnošću ruku, obradi kovrčave brade koja lagano pada i savijene glave u profilu. Slično je savijena i na prsa položena lijeva ruka, kao i spuštена desna ruka što je kod kipa sv. Jeronima iz Santa Maria Gloriosa dei Frari (sl.23) izvedeno zrcalno. Kip sukladno programu kapele predstavlja sv. Šimuna Zelota, ali je tipološki blizak proroku sa svitkom, po uzoru na prikaze Šimuna Bogoprimca koji je navijestio Isusa.⁷⁰ Također i na bazi kipa sv. Šimuna urezani su gornji krajevi slova imena »SIMON«. Po ikonografiji sv. Šimun Zelot najčešće u ruci drži pilu ili klupko zmijakao atribut,⁷¹ dok u slučaju trogirskog kipa drži samo svitak. Ovaj Vittorijin kip može se u impostaciji usporediti s umjetnikovim kipom sv. Tome (prije 1566.), izvorno u crkvi San Selpolcro u Veneciji, a danas u Seminario Patriarcale u istome gradu (sl.24), skulpturi koju je Vittoria izradio nekoliko godina nakon trogirskog Sv. Šimuna.⁷² Slično je izrađena lijeva ruka koja je položena na prsa, dok u lijevoj ruci sv. Toma drži knjigu, a sv.Šimun pridržava plašt. Slično je izvedena i draperija koja pada u teškim, gustim naborima te ekspresija lica najvidljivija na obrvama i zjenicama.



Sl.22., A. Vittoria, Sv. Šimun
Zelot, 1559., crkva sv. Ivana
Krstitelja, Trogir

Sl.23., A. Vittoria, Sv. Jeronim,
1565., Santa Maria Gloriosa dei
Frari, Venecija

Sl.24., A. Vittoria, Sv. Toma, prije
1566., Seminario Patriarcale,
Venecija

⁶⁹Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 229.

⁷⁰ Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 225.

⁷¹Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 590.

⁷²Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 227.

Kip apostola Mateja (sl.25) nalazio se na sjeveroistoku zvonika i također spada u jedan od manje oštećenih trogirskih Vittorijinih kipova. Da je riječ o apostolu i evanđelistu Mateju dokazuje natpis »MATHEVS« u rimskoj kapitali na bazi kipa. Apostol je vitka i mršava figura u blagom iskoraku, lagano izvijena s težištem na desnoj nozi u poluokretu gornjim dijelom tijela, koncipirana za frontalni pogled. Možda se zbog toga nalazila u niši na desnoj strani kapele tako da je usmjerena prema promatraču, pošto je skulptura zakrenuta na tu stranu. Oblik tijela sv. Mateja naglašenjediskretno preko dugog plašta prebačenog preko lijevog ramena koji se nabire na isturenom lijevom koljenu i u blagim naborima spušta do podnožja. Apostol ima blago ispupčen trbuh koji nije prekriven naborima haljine kao što je to slučaj kod Sv. *Jakova Mlađeg*. Desna ruka, na kojoj je vidljiva snažna muskulatura s napetim žilama, mu je zabačena iza boka te s njom pridrži knjigu, dok mu čitava lijeva podlaktica, nad kojom je preko ramena bio ogrnut plašt, nedostaje.⁷³ Ako se uspoređi s ostalim Vittorijinim venecijanskim skulpturama, primjerice s već spomenutim Sv. *Jeronimom* u Santa Maria Gloriosa dei Frari (sl.26), može se pretpostaviti da mu je lijeva ruka bila položena na prsa. Vanja Kovačić (2003./2004.) iznosi hipotezu da se u ruci apostola nalazila vrećica s novcem kao znak njegova zanimanja ili sjekira kao simbol mučeništva.⁷⁴ Fizionomija otkriva ćelavog starca s brkovima i izduženim orlovskim nosom srodnim onom sv. Antuna Opata na oltaru kapele Montefeltro (1561. – 1564.) u crkvi San Francesco della Vigna u Veneciji (sl.27). Pošto je sv. Matej jedini trogirski apostol sa sačuvanim nosom upravo se kod ovog kipa može najbolje vidjeti tipična Vittorijina fizionomija staračkih likova. Detaljno su obrađene i oči s naglašenim obrvama i borama. Iako u fizionomiji izrazito slični Vittorijinim venecijanskim skulpturama, draperija je u slučaju kipa sv. Mateja nešto jednostavnija i mekša. Možda je to bila tendencija prilagođavanja stilu trogirske kapele i približavanje strogoći renesanse.

⁷³Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 221.

⁷⁴ Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 221.



Sl.25., A. Vittoria, *Sv. Matej*,
1559., crkva sv. Ivana Krstitelja,
Trogir

Sl.26., A. Vittoria, *Sv. Jeronim*,
1565., Santa Maria Gloriosa dei
Frari, Venecija

Sl.27., A. Vittoria, *Sv. Antun Opat*,
oltar kapele Montefeltro
(1561. –64.), San Francesco della
Vigna, Veneciji

Iako su natpisi dijelom oštećeni, upravo oni najviše doprinose ikonografskoj identifikaciji trogirskih kipova. Niti jedan od ovih kipova nema karakteristične ikonografske attribute koji bi otkrili o kojem je apostolu riječ. Poznat je podatak da 1555.godine Alessandro Vittoria sklapa ugovor za narudžbu četiri skulpture anđela za zvonik katedrale u Veroni, od kojih je dovršio samo jednu jer se već 1558. godine zvonik urušio.⁷⁵ Upravo godinu dana poslije Vittoria šalje kipove za trogirsku kapelu što otvara mogućnost pretpostavke kako kipove (ili barem neke od njih) nije radio posebno za Trogir, već je poslao nedovršene kipove koje je imao u radionici. To najbolje potvrđuju natpisi sveca na ovalnim bazama, umjesto kiparevog potpisa koji koristi u svojim kasnijim djelima.⁷⁶ Može se pretpostaviti da one nisu originalno predstavljale apostole, što dokazuje i nedostatak atributa, već su naknadnim dodavanjem natpisa na baze to postale.

Vittorijini kipovi apostola iz Trogira su maniristički koncipirane figure, s vrlo ekspresivnim gestama te se, kako iznose Kruno Prijatelj i Vanja Kovačić, zaista nisu mogli uklopiti u klasičnu monumentalnost renesansnih kipova u kapeli. Ostaje otvoreno pitanje zbog čega su onda tu postavljeni i to sedamdeset godina poslije nakon ostalih renesansnih skulptura? Osim gesti i impostacije, ni draperija nije u skladu s renesansnim kipovima kapele

⁷⁵Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*,2003./2004., str. 231.

⁷⁶Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*,2003./2004., str. 231.

iako je u nekim dijelovima priljubljena i djeluje antikizirajuće podsjećajući na tzv. *mokru draperiju*, karakterističnu za kiparski opus Nikole Ivanova Firentinca. Kod ovih četiriju apostola nabori draperije su jedan od najbitnijih elemenata oblikovanja, jer kipar kroz njih posebno ostvaruje umjetničku istančanu igru svjetlom naglašenih i razigranih površina.⁷⁷ Lica apostola produhovljena su i ponavljaju razne fizionomije Vittorijinih venecijanskih kipova. Iako su zbog naknadnog smještaja na uglove zvonika Vittorijine skulpture oštećene, njihov koncept otvorenih skulptura snažnih gesta u stavu *dispute* na tom mjestu je više dolazio do izražaja. Stoga je sekundarno korištenje trogirskih skulptura više od jednog stoljeća nakon narudžbe na tragu Vittorijina neizvedenoga koncepta skulptura u uglovima zvonika katedrale u Veroni.⁷⁸

Danas se na uglovima zvonika trogirske katedrale nalaze kopije, dok su originalni kipovi demontirani i muzealizirani u crkvi sv. Ivana Krstitelja u Trogiru.

Neke će se Vittorijine fizionomije ponoviti kod kasnijih dalmatinskih kipova čime je stvorena pretpostavka da je Vittoria imao radionici u Dalmaciji. To naglašava Kruno Prijatelj kada ističe povezanost trogirskih kipova s arhitekturom te spominje i vrlo produktivnu radionicu koja je iznjedrila kvalitetne kipare poput Nikole Lazanića i Pavla Gospodnetića.⁷⁹ Za sada je to još uvijek upitno jer nigdje nema dokaza da je Vittoria zaista bio u Dalmaciji te se vjerojatnijom čini pretpostavka da su četiri skulpture za Trogir poslane iz Venecije. Osim ovih skulptura u dokumentima nije evidentirano da je Vittoria radio još neke skulpture na našoj obali te pretpostavljeni boravak u Dalmaciji u njegovim monografijama najčešće nije naveden. U kontekstu trogirskih skulptura Vittoria je ionako više bitan kao prijenosnik Michelangelovskih oblika u našu sredinu. On još u Veneciji od Michelangela preuzima određene elemente poput istaknutih očnih duplja i obrva, zamišljen pogled, kratku i sitno kovrčavu kosu te dugu i valovitu bradu te takve elemente prenosi u Dalmaciju što je upravo najvidljivije kod četiriju apostola. Dugo se smatralo da je još kip proroka Elizeja u katedrali sv. Jakova u Šibeniku Vittorijino djelo, međutim kasnije je ta kriva atribucija austrijskog povijesničara umjetnosti Lea Planisciga ispravljena te je kip atribuiran Vittorijinu sljedbeniku Pavlu Gospodnetiću.⁸⁰

⁷⁷ Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 737.

⁷⁸ Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 231.

⁷⁹ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 739.

⁸⁰ Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1963., str. 54.

Iako se u talijanskoj literaturi često ne spominje pretpostavljeni Vittorijin boravak, ali niti njegova osvjedočena djela u Dalmaciji, u našoj literaturi ona su dobro obrađena. Zanimljivo je da iako je Alessandro Vittoria jedan od najvažnijih talijanskih manierističkih kipara i dalje nema svoju potpunu monografiju. One koje se i bave ovim kiparom često ne naglašavaju raznolikost njegovog djelovanja niti ga ističu kao vrsnog kipara već djeluju poput kataloga kiparstva. U kontekstu dalmatinske manierističke i barokne skulpture djelatnost Alessandra Vittorije je od izuzetne važnosti jer je u Veneciji i Dalmaciji kipar imao brojne sljedbenike. To je vidljivo i na dvijema malim brončanim skulpturama koje se čuvaju u riznici trogirске katedrale, a prikazuju sv. Ivana Evanđelista i sv. Marka Evanđelista te su nastale u razdoblju od kraja 50 – ih do sredine 70 – ih godina *cinquecenta* u Veneciji.⁸¹ Na kružnoj drvenoj bazi aplicirani su simboli evanđelista i grbovi Kristofora Vidmana (1615.–1660.), kardinala koji je oporučno ostavio figure trogirskoj katedrali kako bi krasile oltar okružen skulpturama apostola.⁸² Na njima je vidljiv snažan utjecaj Vittorijinih svetačkih likova u impostaciji u obliku *serpentinasto* zaokrenutih tijela s vrlo detaljno oblikovanim draperijama. Pretpostavlja se da su modeli za te male skulpture visoke oko šezdeset centimetara rađeni po predlošcima Vittorijine monumentalne oltarske skulpture iz mletačkih crkava.⁸³ Preko tih skulptura vidljiv je utjecaj Vittorije ne samo na monumentalnu skulpturu, već i na malu plastiku obrađenu iskucavanjem. Alessandro Vittoria je u hrvatskoj povijesti umjetnosti tako ostao zastupljen prije svega kao vrstan kipar koji je obrasce i elemente talijanskog manirizma, u prvom redu kiparstva Michelangela prenio na prostore naše obale. Utjecaji Vittorije će biti najvidljiviji kod dvojice bračkih kipara, Nikole Lazanića i Pavla Gospodnetića koji će biti gotovo jedini predstavnici manierističke skulpture u Dalmaciji koja će se vrlo brzo okrenuti baroku.

⁸¹ Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 232.

⁸² Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 232.

⁸³ Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./2004., str. 232.

4. Vittorijini sljedbenici

U drugoj polovini XVI. i prvoj polovini XVII. stoljeća u Dalmaciji djeluju kipari u čijim se djelima primjećuju odjeci manirizma Alessandra Vittorije. To su u prvom redu dvojica bračkih kipara velikog potencijala uvijetovanog bogatom kamenom tradicijom na otoku, čija se djela mogu uvrstiti u ostvarenja elitnijeg stila.⁸⁴ Nikola Lazanić i Pavao Gospodnetić ugledajući se na Vittoriju stvaraju manirističke kipove u Dubrovniku i Šibeniku, koji u Dalmaciji nagovještavaju barok. Vittorijine kipove su Lazanić i Gospodnetić mogli vidjeti ponajprije u Trogiru ali i u Italiji. Oni su jedni od rijetkih dalmatinskih kipara XVI. stoljeća koji su uspjeli oblikovati pune skulpture s čistim plastičnim izrazom.⁸⁵ Iako djeluje kasnije, u XVII. stoljeću, u skupinu sljedbenika spada i Francesco Cavrioli koji zbog veze s tradicijom u svojim skulpturama zadržava odlike venecijanskog manirizma. U ovom kontekstu navedeni kipari su bitni kao prenosioci manirističkih tendencija Alessandra Vittorije, pa i Michelangela u Dalmaciju.

4.1 Nikola Lazanić

Nikola Lazanić bio je istaknuta ličnost dalmatinske skulpture kraja *cinquecenta*. Na njegovim sačuvanim kipovima vidljiv je utjecaj Alessandra Vittorije, iako nije isključena ni mogućnost ranijih kontakata s krugom Jacopa Sansovina.⁸⁶ Datum njegovog rođenjanije poznat, a pošto se na svojim kipovima potpisivao kao »Nikola Lazanić Bračanin« pretpostavlja se da dolazi s Brača. Andrija Ciccarelli u svojoj knjizi, izdanoj 1802. godine ubraja ga među značajnije bračane i navodi kako je bio vrstan slikar i kipar koji je radio u Dubrovniku, Veneciji i Rimu gdje je i umro.⁸⁷ Pretpostavlja se da je u kamenolomu na Braču stekao i prvo kiparsko obrazovanje.⁸⁸ To dokazuje jedno od njegovih prvih djela, kamena oltarna pala iz crkve sv. Petra u Nerežićima na Braču na kojoj se na podnožju Marijinog prijestolja potpisao kao »NICOLAVS LASvs FECIT«, a pri dnu oltarne ploče ostavio ime donatora Šimuna Bunića i godinu izvedbe »1578.; SVMPTVS SIMEONIS BVNICH

⁸⁴ Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 374.

⁸⁵ Cvito Fisković, *Lazanićevi kipovi u Dubrovniku u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 6, 1950., str. 27.

⁸⁶ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 374.

⁸⁷ Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1950., str. 28.

⁸⁸ Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 741.

MDLXXVIII«. Reljef prikazuje Bogorodicu s Djetetom između sv. Petra i sv. Pavla u središnjem polju koje je flankirano s dva jonska polustupa koji su se često upotrebljavali u Dalmaciji u XVI. stoljeću. Iznad sv. Petra i sv. Pavla dva anđela nose krunu dok je na trokutastom zabatu reljef Boga Oca s nemirnim plaštem među glavama anđela.⁸⁹ Po kompoziciji i postavu gipko pokrenutih likova te ukrasima reljef je izrađen u stilu visoke renesanse s oslanjanjem na gotičku tradiciju koja je najvidljivija u obradi plašta s cik – cak naborima koji se spuštaju s prijestolja.⁹⁰ Iako je reljef najvjerojatnije jedno od prvih Lazanićevih djela u kojemu još nije u potpunosti razvio svoj stil, Milan Pelc (2007.) smatra da se u pokrenutosti likova i nesputanoj emotivnoj konverzaciji može primjetiti utjecaj Vittorije.⁹¹ Lazanićeva pala nastavlja specifičnu bračku tradiciju kamenih oltarnih reljefa koja se na Braču javlja još u vrijeme gotike. Iako je kipar evidentno vezan uz tradiciju, kod reljefa se primjećuje nešto razvijeniji osjećaj za kamen i volumen čime se Nikola Lazanić već u ovom primjeru ističe kao nadaren kipar.

Prema Ivanu Kukuljeviću Sakcinskom (1858.) Lazanić je od 1581. do 1584. godine boravio u Rimu gdje je bio član bratovštine sv. Jeronima. Godine 1582. od bratovštine je dobio narudžbu za izradu reljefa s likom sv. Jeronima u svim kućama koje su pripadale Ilirskom zavodu.⁹² Nažalost od dvadeset mramornih reljefa koji su bili postavljeni na pročeljima bratovštinskih kuća niti jedan nije sačuvan. Prema jednom opisu iz 1730. godine svaki je reljef prikazivao sv. Jeronima kako kleči držeći u jednoj ruci križ, dok se s drugom udara o prsa.⁹³ Opisu je sličan bakropis iz 1584. godine koje je napravio Bonifacio Natale (Šibenik, 1538.–1592.) možda upravo po Lazanićevom predlošku (sl.28).⁹⁴ Na bakropisu je prikazan sv. Jeronim koji oslanja koljeno desne noge na kamen, dok mu je desna ruka položena na prsa, a lijeva spuštena s otvorenim dlanom. Takvom impostacijom više sliči na Lazanićev kip sv. Jeronima. Ipak za razliku od opisa reljefa sv. Jeronima na bakropisu, svetac ne drži križ već mu je postavljen sa strane na stijeni uz ostale attribute poput knjige, lava i kardinalskog šešira. Iako nije identičan opisu, reljef je mogao poslužiti kao predložak bakropisu iako zapravo prikazuje standardni prikaz sv. Jeronima.

⁸⁹ Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 742.

⁹⁰ Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1950., str. 28.

⁹¹ Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 376.

⁹² Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 376.

⁹³ Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 376.

⁹⁴ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 376.



Sl.28., B. Natale, *Sv. Jeronim*, bakropis,
1584., Österreichische
Nationalbibliothek, Beč



Sl.29., N. Lazanić, *Sv. Vlaho*,
1591., crkva sv. Vlaha,
Dubrovnik

Sredinom veljače 1589. godine Nikola Lazanić je zabilježen u Dubrovniku gdje sklapa ugovor s klesarom Andrijom Pomenićem, članom poznate korčulanske kamenarske obitelji, u kojemu se on obvezuje da će Lazaniću nabaviti kamen za kipove i ostale radove u sakristiji crkve sv. Vlaha.⁹⁵ U srpnju 1591. godine Lazanić u svoju radionicu prima Vicka Tripunova Pitkovića iz Kotora za kojeg se obvezuje da će ga učiti kiparstvu i slikarstvu tijekom deset godina.⁹⁶ Ovi arhivski podatci izrazito su bitni jer datiraju Lazanićeve kipove sv. Vlaha i sv. Jeronima koji se nalaze u crkvi sv. Vlaha u Dubrovniku i predstavljaju njegovu zrelu fazu. Usto, Lazanić se i potpisao na podnožjima obaju dubrovačkih skulptura.

Kip sv. Vlaha (sl.29) visok je 150 centimetara i prikazuje sveca s mitrom na glavi i s ukrašenim pluvijalom na kojem je izvaredno prenio u kamen zlatom izvezene svetačke likove.⁹⁷ Potpuno je prekriven draperijom pa se anatomija primjećuje samo kod desne ruke koja je položena na prsa.

⁹⁵Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 741.

⁹⁶Usp. Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1950., str. 28.

⁹⁷Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 741.

U detaljnom prikazu hrapave staračke ruke na kojoj su precizno prikazane žile primjećuje se utjecaj Vittorijinih ali i Michelangelovih kipova koje je Lazanić mogao vidjeti za vrijeme boravka u Rimu. Usporedi li se ruka sv. Vlaha (sl.30) s rukom Michelangelova Mojsija (sl.31) i Vittorijina sv. Jeronima iz crkve Santa Maria Gloriosa dei Frari (sl.32) primjećuje se sličnost u sklonosti detaljima. Iako se Lazanić očito ugleda na dvojicu kipara, ruka sv. Vlaha se doima ukočenija, gotovo skeletna s pretjerano vijugavim nerealističnim žilama. Kod Vittorije i Michelangela ruka izgleda mekše i realističnije pa bi se moglo zaključiti da je u oblikovanju anatomije vidljivo oslanjanje na obojicu kipara iako je Lazanić zaista još vezan uz tradiciju.



Sl.30., N. Lazanić, *Sv. Vlaho*,
detalj ruke

Sl.31., Michelangelo, *Mojsije*,
detalj ruke

Sl.32., A. Vittoria, *Sv. Jeronim*,
Santa Maria dei Frari, detalj ruke

Draperija je nešto mekše oblikovana jer se nabori plašta skladno i zaobljeno spuštaju stvarajući ritam linija koji se nastavlja u mekoj i valovitoj obradi rokete, stole i albe koja seže do postamenta.⁹⁸ Kip je postavljen uspravno s blago razmaknutim nogama, dok mu se draperija lagano savija podsjećajući na blagu S – liniju i to opet pomalo nerealno u odnosu na impostaciju. Sv. Vlaho prikazan je kao biskup pa sukladno s time Lazanić prikazuje različitu vrstu odjeće koju obrađuje zasebno i raznoliko s puno detalja, vjerovatno zbog tendencije udovoljavanja naručitelju. U oblikovanju glave ponovo se primjećuje utjecaj Michelangela i Vittorije, prvenstveno u valovitoj, dugoj bradi te širom otvorenim izražajnim očima, naboranim čelom i obrvama. Preko tih elemenata primjećuje se sličnost s fizionomijom Vittorijina *Sv. Šimuna Zelota* i Michelangelova *Mojsija*. Glava sv. Vlaha zabačena je unazad, a pogled uperen prema gore utjelovljujući religiozni zanos. U tom zanosu vidljiv je *pathos* koji kao emocionalnu komponentu sadrži gotovo svaki barokni kip, stoga nije čudno što ga Cvito Fisković (1950.) smatra kiparom zrele renesanse koji nagovještava barok na našoj

⁹⁸Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 741.

obali.⁹⁹ Iako je desna ruka izrazito detaljno obrađena, kod lijeve to nije slučaj jer je predimenzionirana i drži model grada Dubrovnika. Vjerovatno je to slučaj zbog želje naručitelja koji zahtjeva prikaz grada koji Lazanić postavlja u nezgrapnu i nedorađenu ruku. Prikaz grada je reduciran, odnosno prikazan u općim crtama sintetičkog, zbijenog modela u kojem dominira Minčeta (sl.33).¹⁰⁰ To je pomalo neobično za kipara koji voli detalje, posebno ako model grada usporedimo s ranijim slikarskim prikazima Dubrovnika u kojima su zidine i kule prikazane detaljnije. Uzme li se za primjer *Triptih Bogorodice sa svecima*(*Triptih obitelji Bundić*), koji je oko 1500. godine izveo Nikola Božidarević, primjećuje se veći i detaljniji prikaz grada (sl.34). Sv. Vlaho u slučaju triptiha drži model grada objema rukama koji u lijevom uglu prikazuje tvrđavu sv. Ivana. Nju je početkom XVI. stoljeća pregradio Paskoje Miličević pa je prikaz grada u ovom slučaju poslužio i za dataciju cijelog triptiha. U slučaju Lazanićevog kipa reducirani model grada ipak nije previše pomogao pri dataciji, već su za nju zaslužni arhivski podatci o kiparevom boravku u Dubrovniku. Kod Božidarevićevog triptiha detaljno su prikazane zidine s kruništem, kulama i gradski zvonik sa satom, dok su u unutrašnjosti samo naredane kuće. Kod Lazanićevog kipa model Dubrovnika predstavljen je kao velika kula s otvorima poput male utvrde. Može se zaključiti kako je model Dubrovnika kod Lazanićevog kipa sv. Vlaha postavljen samo kao atribut za lakše čitanje ikonografije što je u XVI. stoljeću bio čest slučaj. To je vidljivo i na slici *sv. Marija Magdalena, sv. Vlaho, arkandeo Rafael s Tobijom i donatorom* iz sredine XVI. stoljeća danas u Zbirci umjetnina dominikanskog samostana koja je djelo Tiziana i njegove radionice. Na ovoj slici sv. Vlaho pridržava također reducirani model Dubrovnika lijevom rukom (sl.35). Grad je prikazan kao par kula i kuća od kojih se ponovo ističe Minčeta, odnosno sveden je na atribut. U skulpturi se češće nailaze reducirani oblici prikaza Dubrovnika kao što je slučaj kod kipa sv. Vlaha koji je izradio Michele di Giovanni da Fiesole (Fiesole, oko 1418. – Dubrovnik, oko 1480.) od 1471. do 1474. godine na Vratima od Pila. Ne samo da se primjećuje sličnost s modelom grada s Lazanićevog kipa sv. Vlaha, već je slično obrađena i nezgrapna ruka u kojoj je model postavljen (sl.36). Tek u kasnijem razdoblju kipari poput Marina GropPELLija (Venecija, 1662. – 1721.) više pažnje pridodaju detaljima i modelu grada što je slučaj kod kipa Sv. Vlaha koji GropPELLi izrađuje od 1706. do 1715. godine koji se nalazi na vrhu pročelja istoimene crkve (sl.37). Uzme li se to u obzir onda je i Lazanić išao u korak s vremenom, svodeći model grada na razinu simbola i atributa, dok naglasak stavlja na emocionalnu komponentu kipa. Lazanić u kipu sv. Vlaha jedino

⁹⁹Usp.Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1950., str.28.

¹⁰⁰Usp.Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1950., str.28.

pokretom noge, ruke i pogledom oživljava stav sveca, dok se kod prikaza draperije ističe kao vrstan kipar i detaljist.¹⁰¹



Sl.33., N. Lazanić, prikaz Dubrovnika, sv. *Vlaho*, detalj

Sl.34., N. Božidarević, prikaz Dubrovnika, *Pala obitelji Bundić*, detalj



Sl.35., Tizian i radionica, prikaz Dubrovnika, Sv. *Marija Magdalena*, sv. *Vlaho*, *arkandeo Rafael s Tobijom i donatorom*, detalj

Sl.36., Michele di Giovanni da Fiesole, prikaz Dubrovnika, Sv. *Vlaho*, *Vrata od Pila*, detalj

Sl.37., Marino Groppelli, prikaz Dubrovnika, Sv. *Vlaho*, detalj

Kip sv. Jeronima (sl.38) postavljen je u niši nad vratima sakristije na način da gleda prema otvoru crkvene kupole i prostorno se povezuje s okolinom.¹⁰² Na podnožju kipa se Lazanić potpisao kao »NICOLAVS LASANEVS DALMATA BRANCHENSIS«. Uz sv. Vlahu, sv. Jeronim je bio vrlo štovan u Dubrovačkoj Republici i cijeloj Dalmaciji te zbog toga vrlo često prikazan u skulpturi i slikarstvu. Lazanić se kod ovog kipa predstavlja kao majstor koji je vješt u slobodnom, scenskom postavljanju lika što se isto može shvatiti kao preteća baroka. Svetac stoji uspravno, desnu nogu mu je savijena u koljenu i pružena prema naprijed, dok je lijeva odgurnuta sa strane. Desna ruka mu je dijagonalno postavljena i odmaknuta od tijela, s otvorenim i pomalo iskrivljenim dlanom. Lijeva ruka mu je položena

¹⁰¹Usp. Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1950., str. 28.

¹⁰²Usp. Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1950., str. 29.

na prsa i s njom pridržava model crkve ili kapele, dok mu je dlan zatvoren jer vjerovatno u njemu drži najčešći atribut, kamen. Glava mu je prikazana gotovo u profilu te lagano zabačena unazad, a na vrhu ima kardinalski šešir. Poput sv. Vlaha je u potpunosti prekriven draperijom koja je vrlo detaljno obrađena. Sitno obrađeni nabori rokete te vezeni ukrasi na plaštu otkrivaju Lazanićeve veze s krugom lombardskih kipara koji su radili u Rimu krajem XVI. stoljeća.¹⁰³ Maniristička komponenta se primjećuje upravo kod draperije, tj. blago nabranog plašta koji se obavlja u S – liniji oko tijela stvarajući dinamiku i nemir. Brada je valovito obrađena po uzoru na kipove Michelangela i Vittorije, a lice je slično obrađeno kao i kod sv. Vlaha. Izrazom lica, gestom desne ruke i savijanjem draperije Lazanić postiže dojam zanosa koji će biti prisutan kod gotovo svih baroknih skulptura. Kip sv. Jeronima svojom pozom podsjeća na Vittorijini brončani kip sv. Ivana Krstitelja (1580.) u crkvi Santi Giovanni e Paolo u Veneciji (sl.39). Sličnost se primjećuje u otvorenom dlanu ruke, izvijenom vratu i krutim naborima plašta. Utjecaj Michelangela se najviše primjećuje u tretiranju brade te *pathosu* koji u slučaju sv. Jeronima utjelovljuje veliku pobožnost. Za razliku od kipa sv. Vlaha u ovom kipu je naglašenija maniristička komponenta ne samo zbog savinutog plašta već i zbog pokrenutosti zbog koje se kip doima kao da će izaći iz niše.¹⁰⁴ Zbog takve tendencije može se usporediti s Michelangelovim nedovršenim kipovima robova koji savijaju tijelo kao da se pokušavaju osloboditi od pozadine (kamena).



Sl.38., N. Lazanić, *Sv. Jeronim*, 1591., crkva sv. Vlaha, Dubrovnik

Sl.39., A. Vittoria, *Sv. Ivan Krstitelj*, 1580., Santi Giovanni e Paolo, Venecija

¹⁰³Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1950., str. 29.

¹⁰⁴Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 377.

Zanimljiv je model crkve koji sv. Jeronim pridržava u rukama (sl.40) jer se ne susreće kod niti jednog kipa sv. Jeronima kao atribut, osim u slučaju dubrovačkih kipova. Kao i prikaz Dubrovnika, ova crkva je reducirana pa se nemože prepoznati o kojoj je riječ. Prikazana je kao mala, jednobrodna crkvice s preslicom na pročelju i uskim kvadratnim svetištem na začelju. Model crkve kao atribut dodaje i Leonard Petrović na kipu sv. Jeronimana južnom portala franjevačke crkvekoji je nastao od 1498. do 1499. godine (sl.41) i na Kustodiji (sl.42) iz 1481. – 1499. godine na Kneževom dvoru (izvorno iz stare dubrovačke katedrale).¹⁰⁵ Tu je model crkve nešto razrađeniji, tj. čini se da nije riječ o istoj crkvi kao kod Lazanićevog kipa. Petrovićeva crkva je mala, trobrodna bazilika s uzvišenim središnjim dijelom s rozetom te podsjeća na tipične lombardske katedrale. Pošto po ikonografiji sv. Jeronim za atribut nema crkvu, već je to obično kamen ili knjiga *Vulgata* moglo bi se ovaj model povezati samo kao prikaz crkve s titularom sv. Jeronima. Problem je pak što u Dubrovniku u to vrijeme ne postoji crkva sv. Jeronima niti je poznato da je gradnja iste bila u planu, kao ni na otoku Braču s kojeg potječe Nikola Lazanić. Vjerojatno se Lazanić referira na određenu crkvu no ona je i ovdje svedena na simbol i atribut, pa nije posve jasno o kojoj bi crkvi mogla biti riječ. Jedina crkva s kojom se može povezati model koji u rukama drži svetac je crkva sv. Jeronima u Slanom koja je nastala uz franjevački samostan u XV. stoljeću. Iako slična, na modelu se ne prikazuje zvonik na začelju koji su kipari izostavili vjerovatno zbog reduciranog prikaza.



Sl.40., N. Lazanić, model crkve, Sv. *Jeronim*, 1591., crkva sv. Vlaha, Dubrovnik

Sl.41., L. Petrović, model crkve, Sv. *Jeronim*, 1498. – 99., franjevačka crkva, Dubrovnik

Sl.42., L. Petrović, model crkve, 1481. – 99., Kustodija, Knežev dvor, Dubrovnik

¹⁰⁵Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 377.

Ipak, važnije je da se kod kipa sv. Jeronima Lazanić očituje kao vrstan kipar i detaljist u obradi draperije, dok mu je nedostatak obrada anatomije što je posebno vidljivo na prednjem dijelu noge koji je premalen u odnosu na visinu tijela.¹⁰⁶ Također usporedi li se ovaj kip s Vittorijinim kipom sv. Jeronima primjećuje se da je Lazanićev detaljniji, ali ne i toliko slobodan u prostoru, te u potpunosti odjeven. Možda draperija dokazuje kiparevo nedovoljno poznavanje anatomije, pa je draperijom prikriva ili samo stavlja naglasak na odjeću dijelom i zbog naručitelja.

Još jedan rad pripisan Nikoli Lazaniću je glava starca kojase datira u kraj XVI. stoljeća te se danas nalazi u zbirci dominikanskog samostana u Dubrovniku (sl.43). Prvi ju je Lazaniću pripisao Igor Fisković (1991.) na temelju stilske analize i jednog antičkog portreta iz muzeja u Copenhagenu. Glava je visoka 33 cm, rađena je od mramora te je pretrpila znatna oštećenja počevši od nasilno lomljenog vrata. Sva površina joj je izjedena osim slomljenog nosa, a lijeva strana je jače oskrvljena što je moguća posljedica ležanja na vlažnom tlu jer je nađena unutar crkvenog groba.¹⁰⁷ Lice starca je ovalno, te se na njemu primjećuju portretne karakteristike. Premda je lice jako naborano, ne odiše suhim verizmom nego mirnoćom. Bore na čelu su pomno iscrtane u tihim prijelazima prema spuštenim obrazima, a naglašene su i jagodice. Čelo je visoko, a oči staklenaste te postavljene u dubokim dupljama pod uzdignutim lukom obrva. Reljefno je tako najviše istaknuta zona očiju i nosa, a brada je iznimno valovita i detaljno obrađena. Igor Fisković (1991.) pretpostavlja da je kip nastao ugledanjem na drevni uzorak privlačan talijanskom kiparstvu XVI. stoljeća.¹⁰⁸ Fisković naglašava veliku sličnost s trodimenzionalno oblikovanim glavom nepoznatog Rimljanina iz Ny Carlsberg Glyptoteke u Copenhagenu (sl.44). On smatra da je taj portret bio dostupan i poznat rimskim kiparima u vrijeme renesanse kada su se svi okretali antičkoj umjetnosti. Jedan od prvih citata ovog portreta je prepoznat u oskudnom opusu Ludovica Lombarda, nećaka poznatijeg Tulia Lombarda (1508.–1575.). Ludovico je većinom radio poprsja u bronci poput potpisanog poprsja bezimenog starorimskog dostojanstvenika u Liechtensteinu, u kojima se iskušavao u kopiranju starorimskih skulptura.¹⁰⁹ Za antički portret iz Copenhagena se pouzdano zna da ga je krajem XIX. stoljeća kupio Danac i da je od tada u vlasništvu muzeja, iako nije poznato gdje je kupljen.¹¹⁰ Uspoređujući te dvije glave primjećuje se slično obrađena brada, oči i nos, iako je na rimskom portretu iz Danske nametljiva čvrstina i nabijenost forme, dok Lazanićev

¹⁰⁶Usp. Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1950., str. 29.

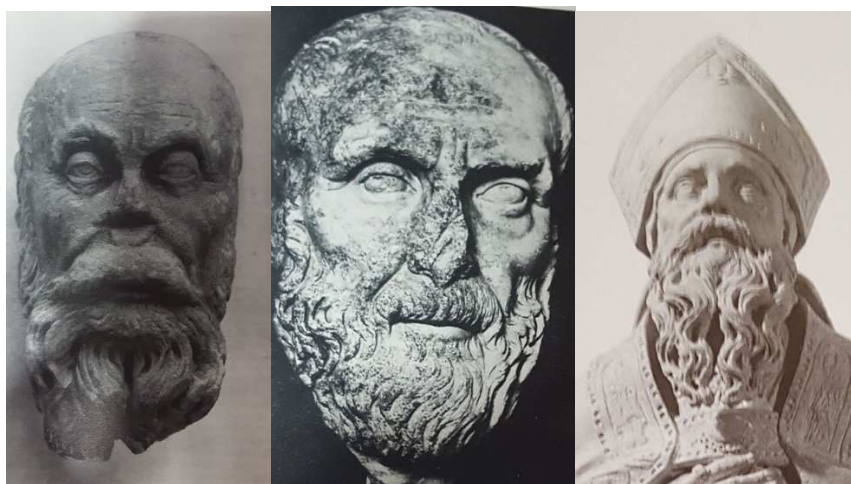
¹⁰⁷Igor Fisković, *Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku*, u: *Peristil*, 34., 1991., str. 57.

¹⁰⁸Igor Fisković, *nav. dj.*, 1991., str. 57.

¹⁰⁹Usp. Igor Fisković, *nav. dj.*, 1991., str. 59.

¹¹⁰Usp. Igor Fisković, *nav. dj.*, 1991., str. 59.

fragment glave ima zaobljenost i mekoću. Kako je porijeklo Lazanićeve glave starca nepoznato, Igor Fisković iznosi hipotezu da je to portret nekog uglednog Dubrovčanina koji je zadužio redovničku zajednicu u razdoblju renesanse, a kako je već spomenuto nastao je sljedeći antički predložak koji je vjerovatno vidio za vrijeme boravka u Rimu.¹¹¹ Kao uglednog Dubrovčanina spominje Vicu Stjepovića Skočibuhu, danas poznatog po ljetnikovcu na otoku Šipanu. Ako se za usporedbu uzme njegov portret na slici iz njegovog ljetnikovca, na prvi pogled se primjećuje velika sličnost u ovalnoj glavi, šiljastijoj bradi i istaknutim jagodicama. Promatranjem detalja poput očiju primjećuje se drukčije oblikovanje, tj. da su na slici bademastije i nemaju toliku izražajnost. To se može pokušati objasniti time da fragment glave nije portret Vice Stjepovića Skočibuhe ili da slikar nije toliko vješt kao Nikola Lazanić. Svakako je teorija o antičkom predlošku moguća zbog dokumentiranog Lazanićevog boravka u Rimu. Glava starca iz Dubrovnika je atribuirana Lazaniću usporedbom s njegovim kipom sv. Vlaha (sl.45). Pri usporedbi ta dva kipa zaista se primjećuju sličnosti poput istaknutih jagodičnih kostiju, bademastih očiju, širokog nosa i tankih usana. Sličnost se primjećuje još i u pogledu te oblikovanju brade koja je opet referenca na kiparstvo Vittorije i Michelangela u dugim, svijenim vlasima. U cjelini, glava odiše realizmom, sljedeći ne geometričnost već živost, a meka, mjestimice i stilizirana modelacija površine odaje dah manirizma. Na ovoj glavi sažeta je produhovljenost staračkog lica koja odiše i pronicavošću, a prisutno je virtuožno vođenje dijela i istančan osjećaj za izmirivanje plastičkih učinaka.¹¹²



Sl.43., N. Lazanić, *Glava starca*,
kraj XVI. st., Zbirka dom.
samostana, Dubrovnik

Sl.44., *Glava nepoznatog*
Rimljanina, Ny Carlsberg
Glyptotek, Copenhagen

Sl., 45., N. Lazanić, *Sv. Vlaho*,
detalj lica, 1591., crkva sv. Vlaha,
Dubrovnik

¹¹¹Usp.Igor Fisković, *nav. dj.*, 1991., str. 59.

¹¹²Usp.Igor Fisković, *nav. dj.*, 1991., str. 61.

Nikola Lazanić se također u dokumentima javlja i kao slikar. To navodi brački povjesničar Andrija Ciccarelli koji piše da je Lazanić bio kipar i slikar koji je djelovao u Dubrovniku, Veneciji i Rimu.¹¹³ Tako je u Veneciji i Trogiru mogao vidjeti kipove Alessandra Vittorije, a u Rimu djela Michelagela u kojima je našao inspiraciju za svoje stvaralaštvo. Kao slikar se prezentira na pali *Bogorodica između sv. Nikole i sv. Ilije* u crkvi Gospe od Karmena u Bitontu u Apuliji iz 1593. godine na koju se kipar potpisao kao »Nicolaus Dalmata Sculptor«. Pala je poprilično potamnila ali se na njoj i dalje mogu uočiti slične Lazanićeve sklonosti za detaljizirano tretiranje glave i nabora draperije.¹¹⁴ Plašt sv. Nikole slični na onaj sv. Vlaha jer ima slične izvezene svetačke i andeoske likove, a sv. Ilija slični na Lazanićeve kipove u tendenciji za naturalističkom obradom glave i ruku.¹¹⁵ Po opisu pala spada u kvalitetna slikarska ostvarenja i šteta što je jedina sačuvana od Lazanićevog slikarskog opusa. Ipak, Nikola Lazanić bio je snažniji kao kipar nego slikar, na tragu manirističkog kiparstva Alessandra Vittorije.

4. 2. Pavao Gospodnetić

Pavao Gospodnetić kao i Nikola Lazanić dolazi s otoka Brača i djeluje u drugoj polovini XVI. stoljeća. Gospodnetić je poznatiji po talijanskom obliku imena *Paulo de Dominis della Brazza* jer potječe iz plemićke obitelji koja je promjenila prezime u Dominis usred razvitka humanizma na našoj obali.¹¹⁶ Nažalost od Pavla Gospodnetića je poznat samo kip sv. Elizeja iz svetišta Šibenske katedrale kojeg je kao njegov rad prepoznao još Petar Kolendić (1929.) temeljem arhivskih podataka.¹¹⁷ Prije no što je Kolendić istraživanjem došao do podataka o autorstvu kipa, *Sv. Elizeja* je Leo Plascinig pripisivao Alessandru Vittoriji. Gospodnetićev kip je postavljen u školjkastoj niši na pregradi uz glavni oltar, točno ispred biskupove katedre, uz kip sv. Ilije koji je pripisan Andriju Alešiju (sl.46). Sv. Ilija je oblikovan u kasno gotičkom stilu te na podnožju ima natpis »IGNEVS HELLA ME CEPIT AD HETERA CVRVS« koji upućuje na autora djela. Čak i bez signature kip se može povezati s Alešijem jer jako podsjeća na njegova ostvarenja poput niza reljefa s likom sv.

¹¹³Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 741.

¹¹⁴Milan Prelog...[et al.], *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće : urbanizam, arhitektura, skulptura, slikarstvo, iluminirani rukopisi, zlatarstvo*, Zagreb, Muzej MTM, 1987., str. 345.

¹¹⁵Usp. Milan Prelog...[et al.], *nav. dj.*, 1987., str. 345.

¹¹⁶Usp. Petar Kolendić, *Gospodnetićev »Elizej« u Šibenskoj katedrali*, u: AA.VV., *Zbornik u čast Bogdana Popovića*, Beograd, G. Kon, 1929., str. 323.

¹¹⁷Usp. Petar Kolendić, *nav. dj.*, 1929., str. 323.

Jeronima. Kip sv. Ilije izduženih je proporcija, neobično produljene glave s kaligrafskim i konvencionalnim naborima draperije.¹¹⁸ Smatra se da se prije Gospodnetićevog sv. Elizeja desno od sv. Ilije nalazio Alešijev pandan koji je ili uništen ili jednostavno zamijenjen današnjim.¹¹⁹ Sadašnji oltar s nišama za kipove bio je kroz cijelo XVI. stoljeće gornji dio oltara bratovštine Presvetog Sakramenta. Poznato je da je bratovština lijevu pregradu adaptirala za svoj oltar i prilikom toga znatno promjenila osnovni projekt Nikole Firentinca.¹²⁰ Tako se iz njihovih računa saznaje da su 1544. godine namještali šarene mramorne ploče na vrh oltara, da je između 1568. i 1569. godine padovanski slikar Bernardino Rizzardi izvršio neke pozlate na toj pregradi te da su članovi bratovštine 1603. godine jedan kameni reljef prenijeli na glavni oltar katedrale.¹²¹ Očuvani računi bratovštine iz 1594. godine otkrivaju da su članovi bratovštine zbog kipa sv. Elizeja nabavili kamen iz trogirskog kamenoloma Voluje te ga predali *Pavlu Franovu Dominisu* na izradu.¹²² Da je Pavao Gospodnetić autor kipa sv. Elizeja dokazuje i još jedan podatak iz 1595. godine koji govori o završetku kipa i pregovorima s prokuratorima šibenske katedrale o novom oltaru.¹²³ Upravo se iz tog dokumenta doznaje i da je planiran cijeli niz kipova koji su izradom i materijalom trebali sličiti na sv. Elizeja, ali je nepoznat podatak zašto to nije realizirano. Osim tih dokumenata ništa se drugo ne zna o Pavlu Gospodnetiću koji sa svojim jedinim djelom, kipom sv. Elizeja ostaje zagonetna umjetnička osobnost.



Sl.46., Oltar u šibenskoj katedrali s kipovima sv. Elizeja (P. Gospodnetić) i sv. Ilije (A. Alešić)

¹¹⁸Petar Kolendić, *nav. dj.*, 1929., str. 322.

¹¹⁹Usp. Petar Kolendić, *nav. dj.*, 1929., str. 322.

¹²⁰Usp. Petar Kolendić, *nav. dj.*, 1929., str. 322.

¹²¹Usp. Petar Kolendić, *nav. dj.*, 1929., str. 322.

¹²²Petar Kolendić, *nav. dj.*, 1929., str. 322.

¹²³Petar Kolendić, *nav. dj.*, 1929., str. 322.

Kip sv. Elizej prikazuje bosonogog starozavjetnog proroka, pokrivene glave i duge brade, bez natpisa i atributa (sl.47). U impostaciji kipa, odnosno *serpentinastom* položaju tijela, napregnutom i gotovo ekstatičnom izrazute draperiji primjećuje se utjecaj kipova Alessandra Vittorije s čijimse kipovima Gospodnetić mogao susresti u Trogiru. Kruno Prijatelj (1982.) smatra da se Pavao Gospodnetić školovao u Vittorijinoj radionici i da je tu upoznao njegov stil i stvaralaštvo.¹²⁴ Sv. *Elizej* u potpunosti je izduljen maniristički kip izvijene forme, odnosno postavljen na način da stvara S–liniju. Noge sveca postavljene su gotovo ravno, na način da mu je lijeva noga savijena u koljenu i izbačena prema naprijed, dok je desna ili postavljena sasvim ravno ili lagano zabačena unazad. Već u položaju nogu primjećuje se sličnost s Vittorijinim kipom sv. Sebastijana (1561. – 1563.) iz crkve San Francesco della Vigna čije su noge okrenute u stranu, dok su noge sv. Elizeja frontalne. Gornji dio tijela naglo je okrenut u lijevu stranu pri čemu se ispod draperije naznačuje lagano izbačen lijevi kuk. Ramena kipa su spuštene, kao i kod brončanog sv. Sebastijana te prate nagib i okret tijela. Desna ruka položena mu je uz tijelo, savijena u laktu i ispružena na prsa. Usporedimo li položaj ruke, a posebice dlana s Vittorijinim kipom sv. Jeronima iz Santa Maria Gloriosa dei Frari, primjećujemo veću slobodu kod drugog kipa. Ruka sv. Elizeja izgleda pomalo ukočeno jer je stisnuta uz tijelo, a prsti ne izgledaju spontano nego pomalo plošno obrađeni. Također kako je podlaktica desne ruke, uz slabo vidljiva stopala, jedini razotkriven dio tijela možemo primjetiti kako se Gospodnetić ne zamara anatomskim detaljima. Ona je dakako muskulaturno slabije obrađena od ruke sv. Jeronima, iako se primjećuju žile što je u biti realniji prikaz. Lijeva ruka ispružena je ravno i sakrivena iza leđa kipa što je na tragu brončanog kipa sv. Sebastijana. Sličnost se vidi i kod položaja glave koja ipak nije toliko postavljena u profilu, već okrenuta suprotno od torza u tri četvrtinskom profilu. Za razliku od većine Vittorijinih kipova, Gospodnetićev sv. Elizej u potpunosti je prekriven bogatom draperijom koja pada u dijagonalnim i vertikalnim naborima, prateći oblik tijela koje se nadzire ispod. Također ima i pojas pričvršćen na desnom ramenu i turban. Brada je obrađena na vrlo sličan način kao i kod Vittorijinih kipova, odnosno pada u blagim kovrčama prema prsima. S druge strane, obrada lica s bademastim poluotvorenim očima, lagano spuštenim ustima i napetim obrvama psihologizira kip.

Sličnost s Gospodnetićevim kipom pokazuje i drvenaskulptura Patrijarha Jeseja, pripisana mlađem kiparu Francescu Terilliju (Feltre, aktivan 1575.–1621.) iz Museo do Santa

¹²⁴Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 739.

Caterina u Trevisu, koji je također stvarao pod utjecajem Vittorije (sl.48).¹²⁵ Kip se datira u početak XVII. stoljeća i prikazuje Jeseja odjevenog u dugu halju s plaštem koji mu dijelom pokriva glavu i pada u blagim naborima prema dnu. Kip je u blagom raskoraku s izbačenim lijevom kukom, a ruke su mu raširene te u njima drži dugačak svitak. Glava mu je lagano zabačena prema nazad, a na licu su spuštene oči i usta preko kojih je izražen *pathos*. Sličnosti s Gospodnetićevim sv. Elizejem primjećuje se u obradi draperije, fizionomiji lica i modelaciji brade. Oba kipa imaju izraženi zanos postignut izražajnošću lica. Obrada brade i draperije oba kipa pokazuje utjecaj Vittorije te se može usporediti s njegovim kipom sv. Zaharije u crkvi San Zaccaria u Veneciji (sl.49). Sva tri kipa imaju dugu bradu koja pada prema prsima u laganim kovrčama te pripijenu draperiju. Kip sv. Elizeja je poprilično zavijene impostacije karakteristične za manirizam, ali posjeduje ostale slične kvalitete za taj stil poput izduženosti, preduhovljenosti i snage.



Sl.47., P. Gospodnetić, *Sv. Elizej*, druga polovina XVI. stoljeća, katedrala, Šibenik

Sl.48., F. Terilli, *Patrijarh Jesej*, početak XVII. stoljeća, Museo do Santa Caterina, Treviso

Sl.49., A. Vittoria, *Sv. Zaharija*, San Zaccaria, Venecija

¹²⁵ <http://www.trevisoinfo.it/museosantacaterinadue.htm>

U izrazu i držanju Sv. *Elizeja* naznačena je duboka religioznost, ekstaza i spiritualizam. Po tim kvalitetama Petar Kolendić ovaj kip naziva ranobaroknim, dok Kruno Prijatelj primjećuje u držanju sveca pomalo isforsiranu notu. Ipak možda je bolje govoriti o Gospodnetiću kao manirističkom kiparu koji svojim kipom proroka nagovještava barok u Dalmaciji. Usporedbom s Vittorijinim kipovima primjećuje se velika sličnost iako je kod Gospodnetića vidljiva tvrdoća u obradi detalja koja otkriva ruku provincijalca nasuprot Vittorijine profinjenosti u modeliranju i mekoće svijetlosnih prijelaza.¹²⁶

4.3. Francesco Cavrioli

Još jedan kipar na čijim djelima je vidljiv utjecaj Alessandra Vittorije je Francesco Cavrioli koji je, iako pripada vremenu baroka, još uvijek vezan za manirizam. Nije poznato kada je kipar rođen, pretpostavlja se oko 1600. godine u Serravallo, odakle dolazi u Veneciju i počinje surađivati s arhitektom Baldassarreom Longhenom (Venecija, 1598.–1682.) kojem oprema oltare skulpturom. Longhenina radionica već oko 1631. godine postaje *magnet* za neke od najdarovitijih kipara među koje spada i Cavrioli koji dolazi na mjesto Giovannija Paliarija i ubrzo postaje Longhenin najbliži suradnik.¹²⁷ Po podjeli ranobaroknih kipara sredine XVII. stoljeća koju je napravio Nicola Ivanoff, Cavrioli spada u prvu akademsku struju s klasicizirajućim elementima uz Mlečanina Bernardina Falconija (aktivnog 1659. – 1694.), a prije stupanja Giusta Le Courta (1627. – 1679.) na umjetničku scenu.¹²⁸ Kako je rođen u zaleđu Venecije, Radoslav Tomić (1992.) navodi kako se Cavrioli u svom školovanju nije upoznao s tekućim kiparskim strujanjima rimskog baroka.¹²⁹ Njegova umjetnička karijera trajala je od 1632. do 1670. godine i tijekom cijelog stvaralaštva Cavrioli nije pokazivao nikakve znakove razvoja ili promjene stila. Prvi poznat Cavriolijev rad su kipovi četiriju anđela, Bogorodice s Djetetom i sv. Pavla iz 1632. godine na Moronsinijevu oltaru u staroj venecijanskoj katedrali San Pietro di Castello.¹³⁰ U dokumentu iz 1646. godine doznaje se da su od Francesca Cavriolija bili naručeni anđelčići u tjemenu lučnog otvora

¹²⁶Usp. Kruno Prijatelj, *nav. dj.*, 1982., str. 739.

¹²⁷Usp. Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 498.

¹²⁸Usp. Radoslav Tomić, *Brončani anđeli Francesca Cavriolija na oltaru sv. Šimuna u Zadru*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 33, 1992., str. 272.

¹²⁹Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1992., str. 272.

¹³⁰Usp. Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 723.

oltara.¹³¹ Cavriolijeva djelatnost gotovo u potpunosti je bila vezana za Baldasarea Longhenu te je radeći u njegovoj sjeni postavljao svoje kipove na njegove scenografski oblikovane oltare. Francesco Cavrioli susreće se i na Longheninom spomeniku Pesaro u Santa Maria dei Frari u Veneciji gdje je izradio brončane skelete na unutrašnjem dijelu grobnice –mauzoleja, dok na crkvi Santa Maria della Salute radi kipove dviju sibila iznad središnjeg portala.¹³² Cavrioli djeluje i u Padovi gdje u bazilici sv. Ante na drugom bočnom oltaru u lijevom brodu od Giuseppe Sardia (1624. – 1699.) 1654. godine radi kipove sv. Benedikta i sv. Antuna Padovanskog.¹³³ Godine 1661. radi kip Uskrslog Krista u bronci na Longeninom oltaru u crkvi San Niccolo dei Tolentini. Po ugovoru Cavrioli je trebao izraditi u bronci dvanaest anđela, dvije figure Krista i dvoje vratnice ali to nije uspio realizirati budući da 1670. godine umire. Navedena djela, kao i ostala poznata Cavriolijeva djela pomogla su pri atribuciji dvaju brončanih anđela koja radi za Zadar.

O tim anđelima koji su uz dubrovačke Zelence jedini kipovi ljudske veličine izliveni u bronci u umjetnosti Dalmacije prije XIX. stoljeća, gotovo da se nije pisalo u ranijoj literaturi. Fokus je uvijek bio na srednjovjekovnoj škrinji sv. Šimuna kao jednom od najvalitetnijih djela gotičkog zlatarstva koju je 1380. godine izradio zlatar Franjo iz Milana po narudžbi hrvatsko – ugarske kraljice Elizabete Kotromanić. Godine 1632., zbog rušenja crkve sv. Marije Velike u čijoj su se kapeli nalazile relikvije sv. Šimuna, odlučeno je da se one prenesu u crkvu sv. Stjepana u Zadru koja je zbog toga i promijenila titular. Crkvi je uoči premještanja relikvija sagrađeno novo svetište četvrtastog tlocrta po nacrtu dominikanca i zadarskog plemića Kornelija Nassisa. U tom svetištu podignut je mramorni oltar na čijim rubovima su 1648. godine postavljena dva velika kipa anđela od bronce zapljenjenih turskih topova (sl.50). Anđeli su bili lijevani u Veneciji po naredbi Leonarda Foscola, dalmatinskog providura i zapovjednika u borbi protiv Osmanlija.¹³⁴ Oltar sv. Šimuna najvažniji je žrtvenik u Dalmaciji podignut u XVII. stoljeću, a izradio ga je Francesco Cavrioli, kako potvrđuju dokumenti iz arhiva.¹³⁵ Škrinja s relikvijama postavljena je u ruke anđela i podignuta visoko na oltar u crkvi što je usklađeno s odlukom Tridentskog sabora o ispravnosti čašćenja

¹³¹Usp. Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str.723.

¹³²Usp. Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 723.

¹³³Usp. Andrea Bacchi, *nav. dj.*, 2000., str. 723.

¹³⁴Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1992., str.262.

¹³⁵Usp. Radoslav Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb, Matica hrvatska, 1995., str. 42.

svetačkih moći.¹³⁶ Ovaj tip oltara u kojemu anđeli pridržavaju ili adoriraju relikvije svetaca uvodi se od tog trenutka u dalmatinske crkve gdje postaje omiljeni tip.

Radoslav Tomić (1992.) zadarski oltar uspoređuje s oltarom blaženog Lovre Giustinijanija u Veneciji (sl.51), na kojem je također radio Cavrioli, smatrajući ga uzorom za niz dalmatinskih baroknih oltara poput Garzottijeva oltara u crkvi sv. Krševana. Venecijanski oltar daje podići 1646. godine Senat u trenutku kada Venecija počinje gubiti posjede na Orijentu.¹³⁷ Oltar je projektirao Longhena u suradnji s raznim kiparima od kojih se najčešće u dokumentima spominje Cavriolija koji je na njemu izradio dva velika mramorna anđela koji nose urnu sa svečevim tijelom te brončana vratašca koja bi trebala zatvarati prednju stranu urne kako se saznaje iz dokumenata. Na oltaru se još kao Cavriolijevi radovi prepoznaju i tri brončana reljefa teoloških vrлина; *Vjera*, *Ufanje* i *Ljubav* u gornjem dijelu stipesa.¹³⁸ Iako se sličnost može prepoznati posebno u anđelima koji nose škrinju, venecijanski oltar nešto je složeniji od zadarskog zbog većeg broja prikazanih svetaca.



Sl.50., F. Cavrioli, *brončani anđeli s škrinjom sv. Šimuna*, 1648., crkva sv. Šimuna, Zadar

Sl.51., F. Cavrioli, B. Longhena, G. Le Court, *Oltar bl. Lovre Giustinianija*, 1646. – 65., San Pietro di Castello, Venecija

Brončani anđeli sa zadarskog oltara (sl.52) ipak najviše sliče na Cavriolijeve brončane anđele iz 1632. godine u crkvi Santi Giovanni e Paolo u Veneciji (sl.53). Anđeli su postavljeni u istovjetnu pozu kao i zadarski s izbačenom nogom prema naprijed i gustom draperijom koja pada u istim naborima. Slično je oblikovana i kovrčava kosa te blagi izraz

¹³⁶Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1995., str. 42.

¹³⁷Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1992., str. 262.

¹³⁸Usp. Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1992., str. 267.

produhovljenog lica. Iako su im ruke položene na sličan način, Cavriolini venecijanski anđeli ne pridržavaju škrinju sveca, kao što je to slučaj sa zadarskima, nego drže male relikvije. Čini se kao da je Francesco Cavrioli zapravo u zadarskim brončanim anđelima prekopirao venecijanske i prilagodio ih drukčijoj funkciji.

Kod prikaza anđela prepoznaje se tipičan Cavriolijev stil koji je također pod utjecajem manirizma i Vittorije, iako je kipar predstavnik ranobarokne skulpture u Veneciji. Zadarski brončani anđeli su mletački import u kojemu se Cavrioli očituje kao dobar kipar u oblikovanju draperije i impostaciji. Udovi anđela kompaktni su i snažni ali bez isticanja anatomskih detalja. Anđeli su u raskoraku s tijelom nagnutim prema naprijed asocirajući na težinu škrinje. Ruke su savijene u laktovima s pomalo ukočenim prstima dlana zbog smještaja gotičke škrinje s relikvijarom. Nabori draperije su ravni, glatki i padaju u gustim slojevima te su jedini element koji pokreće kipove. Krila su detaljno obrađena nizom preklopljenih pera te otkrivaju tendenciju stvaranja mekoće u oblikovanju. Kosa je kratka s malim kovrčama koje se uvijaju prema gore, dok je lice anđela ovalno s pomalo napuhnutim obrazima, malim usnicama i spuštenim kopcima. Ipak pomalo teatralnim pokretom i uperenim pogledom prema gore naznačuju određeni *pathos* i zanos karakterističan za baroknu skulpturu. Uravnoteženi, monumentalni kipovi anđela, sapete i teške kretnje, geometrizirani linearizam draperije koja pada u slapovima podjednako su tipični na svim primjerima Cavriolijevih kipova.¹³⁹

Iako pripadaju razdoblju baroka, Cavriolijevi anđeli također otkrivaju utjecaj Vittorije čije je kipove mogao vidjeti u Veneciji. On je najvidljiviji u modelaciji frizure sa sitnim kovrčama koja podsjeća na frizuru Vittorijinog sv. Sebastijana iz San Francesco della Vigna. U oblikovanju lica također se mogu primjetiti određene sličnosti, dok je u oblikovanju draperije vidljiva sličnost s Vittorijinim trogirskim kipovima svetaca, posebno sv. Andriju (sl.54) iako nije poznato da li je Cavrioli ikada boravio u Dalmaciji. Utjecaj Vittorije snažniji je na Cavriolijevu mramornom kipu svetca zaštitnika iz 1650 – tih godina na bazilici sv. Petra i sv. Pavla u Veneciji. Svetac je u potpunosti odjeven u draperiju i štit pa se ni na ovom kipu nemože vidjeti anatomija što možda naznačuje da kipar nije toliko vješt. Njegova glava je zabačena prema natrag kao i kod Vittorijina sv. Sebastijana, dok fizionomija lica otkriva poveznicu sa zadarskim anđelima. Zanimljive su i geste ruku gdje je desna ruka savijena u laktu i položena na prsa, slično mnogim Vittorijinim kipovima poput sv. Jeronima u Santa

¹³⁹Radoslav Tomić, *nav. dj.*, 1992., str. 274.

Maria Gloriosa dei Frari, dok je lijeva spuštена prema dolje sa savijenim zapešćem pošto u dlanu drži nekakav atribut. Slično obrađen savijen dlan može se primjetiti i kod Vittorijinog sv. Šimuna Zelota u Trogiru i sv. Jeronima u Santa Maria Gloriosa dei Frari. Kod obrade draperije ne može se primjetiti veliki Vittorijin utjecaj jer je ona prisutna samo na rukama i koljenima naznačavajući u ravnim linijama pregibe, dok oblikovanje štita otkriva Cavriolija kao kipara koji kao i drugi Vittorijini sljedbenici dosta pažnje pridodaje detaljima.



Sl.52., F. Cavrioli, *brončani anđeli*,
1648., Crkva sv. Šimuna, Zadar

Sl.53., F. Cavrioli, *brončani anđeo*,
1632., Santi. Giovanni e Paolo,
Venecija

Sl.54., A. Vittoria, *Sv. Andrija*,
1559., crkva sv. Ivana Krstitelja,
Trogir

Zanimljivo je kako sva tri kipara koja predstavljaju sljedbenike Alessandra Vittorije preuzimaju neke elemente manirizma koje razrađuju na svoj način otvarajući poglavlje o ranoj baroknoj skulpturi. Također niti jedan od njih u obradi anatomije nije na razini Vittorije pa je najčešće u svojim kipovima prekrivaju pomalo teškom draperijom. Većina ih radi u kamenu, iako se neki okušavaju i u bronci ali i drvetu. Jedan od kipara koji pretežno radi u drvetu je Francesco Terilli koji je također prepoznat kao Vittorijin sljedbenik čije skulpture se nalaze u Istri i na Korčuli.

5. Korčulanski kipovi

Dvanaest skulptura apostola na kojima se također primjećuje posredni utjecaj Vittorije i venecijanskog manirizma nalazi se u crkvi sv. Petra na Korčuli. Crkva se u dokumentima prvi put spominje 1338. godine, a njena izgradnja je dovršena u drugom desetljeću XV. stoljeća u gotičkom stilu.¹⁴⁰ U unutrašnjosti crkve na zidove su postavljene konzole, a na njih drveni kipovi dvanaest apostola koji su se originalno nalazili u korčulanskoj katedrali. Kipovi su 1958.godine premješteni, a do tad su se nalazili u biforama galerije koje je dao zazidati biskup Josip Kosirić (1787.– 1802.)kada je 1800. godine nabavio ove skulpture iz Venecije.¹⁴¹ U pismu iz 23.srpnja iste godine, kojeg donosi Cvito Fisković (1982.), prelat navodi kako je kipovima bio jako zadovoljan te ističe kako je svakog platio jedan dukat, tako da je za sumu od dvanaest dukata nabavio cijeli apostolski zbor.¹⁴² Kada su bile nabavljene, skulpture su se smatrale *starima* i rabljenima te ih je još trebalo popraviti i obojati jer su bile premazane u sivu boju koja je imitirala mramor.¹⁴³

Cvito Fisković (1982.) donosi podatak da su se ovi kipovi originalno nalazili u crkvi San Guliano u Veneciji te da ih je korčulanskom biskupu prodao prokurator Francesco Perini.¹⁴⁴ Zašto su skulpture uopće prodane i gdje su se unutar venecijanske crkve nalazile se ne zna ali je zato preko crteža Thomasa Jacksona iz druge polovine XIX. stoljeća i fotografije Ćirila Ivekovića s početka XX. stoljeća poznato gdje su bile postavljene neke od skulptura u korčulanskoj katedrali. Tako se saznaje da se u sjevernoj galeriji u prvoj bifori nalazio kip sv.Petra, zatim sv.Andrije, pa sv. Jakova, dok je na južnoj galeriji u prvoj bifori nasuprot trona bio postavljen kip sv. Filipa i nakon njega sv.Bartolomej.¹⁴⁵

Prvi spomen kipova zabilježen je u djelu *Compendio storico dell' isola di Curzola* Nikole Ostojića 1858.godine, a podatak o kupcu navodi mjesni povijesničar Pietro Dimitri (XIX. stoljeće) u svojim rukopisima. Nakon toga tek 1939.godine ih spominje Cvito Fisković

¹⁴⁰Usp.Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula, Župa sv. Marka, 2014., str. 104.

¹⁴¹Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2014., str. 104.

¹⁴² Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *Novosti o korčulanskoj sakralnoj baštini XVII. i XVIII. stoljeća*, u: *Godišnjak grada Korčule*, 12, 2007., str. 113.

¹⁴³ Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 113.

¹⁴⁴Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 113.

¹⁴⁵Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 114.

i definira kao djelo nepoznate mletačke barokne radionice. Oko 1969.godine talijanski povijesničar umjetnosti Giuseppe Fiocco kipove približava radovima Alessandra Vittorije, a njegovo mišljenje podupire Petar Guino. Igor Fisković korčulanske kipove spominje 1972.godine, a deset godina kasnije Cvito Fisković objavljuje biskupovo pismo pronađeno u spisima obitelji Guino u kojem spominje kupnju.¹⁴⁶ Alena Fazinić 1987. godine korčulanske skulpture povezuje s radionicom Francesca Ciabatte, dok 2000. Giuseppe Maria Pilo kao autora navodi baroknog kipara Andreu Brustolona (Belluno, 1662.– 1732.).¹⁴⁷ Nina Kudiš Burić i Damir Tulić 2007.godine, nakon djelomične restauracije, korčulanske kipove atribuiraju Francescu Terilliju.

Francesco Terilli rođen je u Feltreu, podalpskom venetskom gradiću, vjerovatno između 1550.i 1556. godine gdje je kako se pretpostavlja, stekao svoje prvo kiparsko obrazovanje. Vlasta Zajec (2014.) iznosi pretpostavku da je obrazovanje primio u nekoj radionici majstora koji je pristigao iz prekoalpskih područja za koje se dokumentirano zna da su djelovali u Feltreu.¹⁴⁸ Kao glavni argument toj tezi navodi kiparevu sklonost naturalizmu i dekorativnosti te čestom odabiru bjelokosti kao materijala što je tipično za to područje. Nakon prvog obrazovanja, već 1575.godine Terilli s trojicom braće dolazi u Veneciju gdje se uči drvorezbarstvu i započinje svoju plodnu djelatnost. Terilli se specijalizirao za izradu drvenih raspela, po kojima je postao poznat, tako da sam sebe u oporuci naziva »Francesco Terilli scultor di Christi et altro«.¹⁴⁹ Njegov kiparski razvoj odredili su utjecaji protagonista suvremene venecijanske skulpture poput Alessandra Vittorije, Girolama Campagne i Jacopa Sansovina. Giuliana Ericani (1997.) uspoređujući draperiju Terillijevih brončanih kipova Krista Spasitelja i Ivana Krstitelja u crkvi Il Redentore u Veneciji, iznjela je pretpostavku da je kipar boravio u Vittorijinoj boteggi.¹⁵⁰ Iako nema podataka da je Terilli bio Vittorijin učenik ili boravio u njegovoj radionici, sačuvani su dokumenti u kojima se Vittorija, uz arhitekta Vicenza Scamozzija (1552.– 1616.)i slikara Santea Perandu (1566.– 1638.)javlja kao krsni kum Terillijeve djece što naznačuje da su ipak bili bliski.¹⁵¹ Francesco Terilli radio je skulpture u slonovači, drvetu i bronci te bio vrlo aktivan ali nažalost već 1630. godine umire u velikoj epidemiji kuge u župi Santa Maria Formosa gdje je živio s obitelji.¹⁵²

¹⁴⁶Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 114.

¹⁴⁷Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 114.

¹⁴⁸Usp. Vlasta Zajec, *Studije o drvenim oltarima i skulpturi XVII.stoljeća u Istri*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2014., str. 86.

¹⁴⁹Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 86.

¹⁵⁰Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 86.

¹⁵¹Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 86.

¹⁵²Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 86.

Njegovo najstarije potpisano i sačuvano djelo je mali bjelokosni kipić Otkupitelja iz 1596. godine koji se nalazi u Museu Nacional de Arte Antiga u Lisabonu.¹⁵³ Među najznačajnije Treillijeve radove uklapaju se dva brončana kipa iz crkve Il Redentore u Veneciji postavljeni na mramorne posude za svetu vodu, nastali 1610. godine, koji prikazuju sv. Ivana Krstitelja i Otkupitelja. Oko 1615. godine radi i jedno od prvih velikih drvenih raspela po kojima ostaje zapamćen, u crkvi San Vito u Trevisu. Nakon nekoliko raspela koja radi u Trevisu i Veneciji, Terillijeve se skulpture susreću u župnoj crkvi sv. Blaža u Vodnjanu gdje su potpisana dva drvena, polikromirana anđela adoranta nastala 1616. godine te naknadno donešena u ovu crkvu. Iste godine Terilli od mletačkog Senata dobiva narudžbu za drvenu konjaničku skulpturu kondotjera Pompea Giustinijanija za crkvu Santi Giovanni e Paolo.¹⁵⁴ Za crkvu Santa Maria Assunta di Lenticai pokraj Belluna 1621. godine izrađuje veliko, drveno raspelo koje je potpisano, dok mu se ostala raspela poput onoga u katedrali sv. Tekle u Esteu i crkvi svetih Roka i Sebastijana u Feltreu pripisuju.¹⁵⁵ Osim skulptura u drvu, ostali su i brojni primjerci skulpture u bjelokosti od kojih su neki potpisani, a neki atribuirani Terilliju. Također, u tim se radovima najviše ističu raspela ali i dva mala kipa žalosne Marije i Ivana nastala oko 1600. godine koja se nalaze u Kunsthistorisches Museum u Beču.¹⁵⁶

Stručnjaci koji su korčulanske skulpture pripisali Francescu Terilliju ističu majstorov ciklus iz crkve San Simeon Profeta u Veneciji kao ključna djela za komparaciju s korčulanskim apostolima i evanđelistima. Ciklus se sastoji od drvenih kipova u prirodnoj veličini koji su postavljeni na zidove između lukova glavnog broda crkve.¹⁵⁷ Skulpture su originalno bile polikromirane, a na bazi kipa sv. Matije se Terilli i potpisao. Analizom su odbačene pretpostavke raznih talijanskih i domaćih povijesničara umjetnosti da je riječ o baroknim skulpturama kasnog XVII. ili XVIII. stoljeća, već da su skulpture nastale početkom XVII. stoljeća pod utjecajem Alessandra Vittorije i mletačkog manirizma.¹⁵⁸

Četrnaest drvenih, obojenih kipova visokih oko 120 centimetara u crkvi sv. Petra na Korčuli prikazuju apostole i četiri evanđelista, od kojih su sv. Marko i sv. Luka slabije kvalitete te se smatra da nisu dio Terillijeve grupe. Oni su smješteni uz crkvena vrata, a najvjerojatnije ih je izradio Rafael Glegh, majstor – stolar u Korčuli, po biskupovoj naredbi

¹⁵³Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 115.

¹⁵⁴Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 115

¹⁵⁵Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 115.

¹⁵⁶Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 115.

¹⁵⁷Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 114.

¹⁵⁸Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 114.

da bi popunio preostala dva otvora na galerijama katedrale.¹⁵⁹ Glegh je u to vrijeme bio biskupov zaposlenik kojemu je radio kor s kućištem orgulja kao i dvije propovjedaonice za katedralu te tron za izlaganje Presvetog Sakramenta koji se čuva u korčulanskoj bratovštini sv. Roka.¹⁶⁰ Zaista usporede li se sv. Luka i sv. Marko s drugim apostolima primjećuje se slabija obrada, posebno udova, ali i određene odlike manirizma, koje upućuju na to da se Glegh pri izradi svojih skulptura ugledao upravo na Terillijeve kipove,

Sv. Luka prikazuje snažnog apostola u nedorečenom postavu, prikazan sa svojim atributima (sl.55). Njegova desna noga pružena je prema naprijed, dok je lijeva uspravna i gotovo skrivena ispod draperije. Po tom postavu apostol izgleda kao da će se ustati što bi ako se protumači kao *zbunjivanje* promatrača bila jedan od karakteristika manirizma. Ovdje to možda nije slučaj, već je vjerovatnije da u kipar nije toliko vješt u obradi anatomije što bi potvrdilo pretpostavku da je kip izrađen na Korčuli. Iako su stopala i koljena neloše izrađena, kipar očito nije pazio na proporcije i dimenzije. Gornji dio tijela apostola je uspravan, dok mu je desna ruka u kojoj drži pero s kojim piše evanđelje pružena prema naprijed, a lijeva spuštена i priljubljena uz tijelo pridržavajući dlanom knjigu i plašt. I kod dimenzija ruku primjećuje se stanovita nelogičnost, odnosno skraćene u odnosu na prirodne proporcije. Sveti Luka odjeven je u tešku draperiju koja do desnog koljena pada ravno gdje se nabire i otkriva taj dio tijela. Draperija je široka i nabrana na području ramena i ruku. Jedino lice otkriva utjecaj Vittorije i to u tretmanu brade s dugim i blagim kovrčama te kratkoj kovrčavoj kosi. Zanimljiva je i glava vola koja je naslonjena na Lukino lijevo stopalo, preko koje se kipar otkriva kao naivan animalist. Kada se kip pogleda u cjelini ne može se definirati kao manirističko djelo već kao pokušaj prenošenja nekih manirističkih osobina koje se na kraju jače odražavaju samo na prikazu lica.

Kip sv. Marka nešto je bolje obrađen od sv. Luke te predstavlja uspravnog apostola s knjigom u ruci i glavom lava u podnožju (sl.56). Kip je nešto elegantniji, s pomalo nelogičnim postavom desne noge koja je savijena u koljenu i blago zabačena prema nazad. Bedro desne noge djeluje nezgrapno – previše se savija i naznačeno je ispod tanke draperije. To ukazuje da se ponovo radi o kiparu koji nije pretjerano vješt u obradi anatomije. Desna ruka sv. Marka je pak previše izdužena, a savijena je u laktu s dlanom pruženim na suprotno rame. Lijeva ruka mu je spuštена prema dolje te njome pridržava knjigu. Sveti Marko je u potpunosti odjeven u dugačku halju s ravnim naborima i ogrnut

¹⁵⁹Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 114.

¹⁶⁰Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 117.

bogato nabranim plaštom koji pada po podnožja. Ono u čemu se ponovo može primjetiti utjecaj Alessandra Vittorije je pokušaj prenošenja napetosti žila u kiparski medij. Po položaju lijeve ruke može se usporediti s Vittorijinim malim brončanim kipom *Neptuna s morskim konjićem* koji je nastao od 1580. do 1585. godine i nalazi se u Victoria and Albert Museumu u Londonu. Slično su savijene i zabačene lijeve ruke iako je kod Vittorijinog kipa takvom impostacijom naznačen pokret, dok je sv. Marko statičniji. Sličnost se može primjetiti i kod obrade kose s kovrčavim uvojcima, iako sv. Marko podsjeća i na rimske portrete. Na oba opisana kipa primjećuje se ipak stanoviti nedostatak vještine, posebno u obradi anatomije i draperije te zbog toga posve sigurno nisu djelo Francesca Terillija već nekog lokalnog majstora. Radi li se pri tome upravo o Rafaelu Gleghu, nije u potpunosti sigurno pošto je i taj kipar gotovo nepoznat. Moguće je pomisliti i na nekog majstora iz Terillijeve radionice, no nije poznato da li je taj kipar imao radionicu i koliko je ona sudjelovala u njegovim narudžbama. Iako su dva evanđelista nespretno i nezgrapno izvedena na gotovo tesarsko – stolarskoj razini (kako navode Nina Kudiš – Burić i Damir Tulić), danas stoje u unutrašnjosti crkve sv. Petra na Korčuli uz Terillijeve kipove.¹⁶¹ Kod ostalih dvanaest kipova jasniji su utjecaji venecijanskog manirizma i Alessandra Vittorije u tolikoj mjeri da su impostacije nekih apostola nastale izravnim ugledanjem nanjegove uzore.¹⁶²



Sl.55., Rafael Glegh(?), *Evanđelist Luka*, crkva sv. Petra, Korčula

Sl.56., R. Glegh(?), *Evanđelist Marko*, crkva sv. Petra, Korčula

¹⁶¹Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 116.

¹⁶²Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 116.

Apostol Šimun Zelot (Kanaanac) prikazan je kao uspravan i snažan muškarac zrelih godina (sl.57). Kip je izdužen s lagano savijenim koljenima i razmaknutim nogama te svojom impostacijom sugerira figuru *serpentinatu*. Gornji dio tijela mu je blago nagnut na desnu stranu, a ruke širom odmaknute od tijela. Odjeven je u dugu halju koja je vidljiva samo u gornjem dijelu pošto je preko prebačen dugi plašt koji se valovito nabire oko abdomena i pada u ravnim naborima prema dolje privijajući se uz noge sveca. U lijevoj ruci dlanom pridržava atribut, pilujer ga je po predaji kralj dao prepiliti nakon što je okrenuo zmije prema kraljevim vračevima.¹⁶³ Taj izraz ovaj kip približava baroku jer je preko spuštenih obrva i izraženih očiju naznačena muka i bol. Ipak, suzdržanost geste nadvladava baroknu teatralnost. Kovrče kratke kose i brade otkrivaju poveznicu s mnogim Vittorijinim kipovima koje je Terilli mogao vidjeti u Veneciji. U impostaciji, posebno gesti raširenih ruku sv. Šimun Zelot sličan je Vittorijinoj skulpturi sv. Ivana Krstitelja iz crkve Santi Giovanni e Paolo u Veneciji. Ne samo da su slično širom odmaknute ruke, već je vidljiva sličnost i u obradi draperije koja na sličan način obavlja kip i naznačava noge. Vittorijin kip također u licu oslikava određeni zanos ali psihološki je manje intenzivan i izražajan. Upravo ta ekspresivnost je utjecaj prekoalpske tradicije i inače prisutan u Terillijevu stvaralaštvu. Apostol Šimun Zelot na podnožju ima krivi natpis i navodi se kao apostol Tadej.

Apostol Matej također je prikazan uspravne i snažne figure s atributom u lijevoj ruci. Svojom impostacijom ne ostvaruje međutim figuru *serpentinatu* iako je u kontrapostu s razmaknutim nogama od kojih mu je desna lagano povijena i zabačena unazad (sl.58). Lijeva noga mu je blago savijena i nagnuta prema naprijed tena njoj počiva težina tijela. Desna ruka mu je savijena u laktu i pokrenuta u stranu u znaku blagoslova, dok je lijeva položena uz tijelo te u njoj drži knjigu kao prepoznatljivi atribut. Kako je sv. Matej apostol i evanđelist, uvijek se prikazuje s knjigom evanđelja ali i s kerubinom u ljudskom obličju koji je u slučaju ove skulpture izostavljen¹⁶⁴. To je slučaj i kod prikaza sv. Ivana Evanđelista za razliku od sv. Luke i sv. Marka, koji u podnožju imaju svoje životinjske attribute. Ako se to uzme u obzir, uz različiti stil i kakvoću obrade samih kipova, podkrijepljuje se činjenica da skulpture dvojice potonjih evanđelista nisu Terillijeve. Autor skulptura sv. Luke i sv. Marka odlučio se za iknografski doslovniji prikaz dvojice apostola naknadno uvrštenih u skupinu. Glava sv. Mateja promatraču se pokazuje u poluprofilu te je blago zabačena unazad, otkrivajući

¹⁶³Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 590.

¹⁶⁴Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 430.

karakterističan zanos. Kip je u potpunosti obavijen gustom draperijom ispod koje se nazire anatomija, a koja u valovitim naborima pada do stopala. Kip evanđelista Mateja može se usporediti s Vittorijinim kipom sv. Zaharije u istoimenoj crkvi u Veneciji i sv. Andrijom u Trogiru. Sličnost sa sv. Zaharijom primjećuje se u impostaciji, posebno položaju lijeve ruke kojom pridržava knjigu iako je kod Vittorijina kipa dlan izvijen. Slično je postavljena i desna ruka, iako je kod Terillijeva kipa ona više podignuta, dok je kod Vittorijina sv. Zaharije priljubljena uz tijelo. U obradi draperije primjećuje se srodnost s Vittorijinim trogirskim kipom sv. Andrije i to u širokim i gustim naborima ispod kojih se ocrtava tijelo. Kosa i brada ponovo su oblikovane sitnim kovrčama te podsjeća na Michelangelova Mojsija iako je kod Terillijevog kipa brada nešto kraća. Kod ovog kipa se stoga možda može govoriti i o posrednim odjecima Michelangelova stvaralaštva na našoj obali. Kip sv. Mateja u licu također oslikava određeni zanos što se definitivno može povezati s gotovo svim Vittorijinim kipovima.

Apostol Toma prikazan je u karakteristično manirističkoj impostaciji blago zavojito pokrenute figure (sl.59). Postavljen je u kontrapostu s razmaknutom desnom nogom koja je lagano savijena u koljenu i uspravnom lijevom nogom na koju je prebačeno težište tijela. Desna ruka mu je spuštена i odmaknuta od tijela jer s njom pridržava plašt. Lijeva ruka mu je položena prema naprijed i njome pridržava svoj atribut, zidarski kutnik. Prema legendi sv. Toma je sav novac koji mu je indijski kralj Gondofor dao da mu sagradi palaču, potrošio na siromahe. Kralj mu se htio osvetiti ali kada mu se u snu ukazao brat Gad, odlučio ga je pustiti.¹⁶⁵ Apostol je odjeven u halju koja je vidljiva samo u gornjem dijelu te gotovo potpuno obavijen plaštom s bogatim naborima. Oko struka plašt je nešto nabraniji dok se duž nogu lagano savija i pada do podnožja otkrivajući anatomiju tijela. Kosa apostola je kratka i kovrčava, a brada valovita i razdijeljena u dva dijela. Na licu, spuštenih obrva i okruglih očiju ponovo se može primjetiti zanos kojim je naglašena duhovna komponenta kipa. U oblikovanju draperije može se prepoznati tipičan rukopis Francesca Terillija koji je usporedan s, također drvenim, kipom Patrijarha Jeseja iz Museo di Santa Caterina u Trevisu (početak XVII. stoljeća). Sličnost je najvidljivija u haljama V–izreza s okruglim gumbima koji se nižu duž zamišljene središnje osi figure. Također su gotovo identično nabrani rukavi halje i razmaknute noge ispod slično obrađene draperije. Povezanost kipova može se primjetiti u obradi lica sa spuštenim kopcima, okruglim očima i istaknutim jagodičnim kostima. Oblikovanje brkova i brade je gotovo istovjetno iako u slučaju kipa Patrijarha Jeseja brada nije razdijeljena. Upravo

¹⁶⁵Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 601.

se usporedbom s ovim kipom dodatno potvrđuje autorstvo Francesca Terillija. Uz to je vidljiva i očekivana srodnost s djelima Alessandra Vittorije i to prije svega u oblikovanju frizure i brade te draperije. Kip sv. Tome može se usporediti s Vittorijinim trogirskim kipom sv. Šimuna Zelota. Na sličan način i Vittoria i Terilli obrađuju kovrčavu kosu, brkove i valovitu bradu, iako je ekspresija lica drugačija. U oblikovanju draperije Terillijev sv. Toma podsjeća na trogirski kip apostola Jakova Mlađeg zbog srodno omotanog i na području abdomena nabranog plašta koji je u suprotnosti s haljom koja pada u ravnim naborima. Draperija Terillijeva kipa je nešto voluminoznija, dok je kod trogorskog kipa sv. Jakova Mlađeg za kojeg se pretpostavlja da ga je radio netko od Vittorijinih učenika, draperija nešto plošnija s čistim i strožim ravnim linijama.¹⁶⁶ Također u impostaciji sv. Šimuna prepoznato je gotovo izravno ugledanje na Vittorijin kip Katarine Aleksandrijske iz crkve San Zulian nastao 80tih godina XVI. stoljeća.¹⁶⁷ Kao i apostol Šimun Zelot, sv. Toma također ima krivi natpis na podnožju te se navodi kao sv. Šimun.

Apostol Pavao (sl. 60) svojom impostacijom stvara blagu manirističku S–liniju. Sv. Pavao je prikazan u raskoraku s gotovo podignutim stopalom lijeve noge koja je savijena u koljenu, dok je desna noga uspravna s izbačenim kukom. Gornji dio tijela mu je blago zaokrenut na desnu stranu, a ruke odmaknute i položene prema naprijed. U lijevoj ruci drži atribut mač, kojim mu je po predaji obrubljena glava u Rimu za vrijeme vladavine cara Nerona.¹⁶⁸ Gestom otvorenog dlana desne ruke i ekspresivnim izrazom lica izražena je nevjerica i čuđenje. Apostol je u potpunosti odjeven u dugu halju s bogato nabranim plaštem koji ga obavija oko struka. Kosa sv. Pavla je sitno kovrčava, kao i brada te zbog toga, kao i impostacije i draperije podsjeća na brojne Vittorijine i Sansovinove skulpture. Karakteristična impostacija razmaknutih nogu s izbačenim kukom može se povezati sa Sansovinovom brončanom skulpturom Apolona (1541. – 1545.) s Loggette u Veneciji. Međutim u ostalim elementima Terillijev sv. Pavao nije klasičan kao Sansovinov Apolon, već se gestom raširenih ruku i ekspresijom lica približava baroku. Apostol Toma je još jedan korčulanski kip koji je pobrkan s drugim kipom apostola što se čina na natpisu na podnožju koji ga navodi kao apostola Tomu.

¹⁶⁶Usp. Vanja Kovačić, *nav. dj.*, 2003./ 2004., str. 216.

¹⁶⁷Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 116.

¹⁶⁸Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 485.



Sl.57., F. Terilli, Sv. Šimun Zelot, crkva sv. Petra, Korčula	Sl.58., F. Terilli, Sv. Matej, crkva sv. Petra, Korčula	Sl.59., F. Terilli, Sv. Toma, crkva sv. Petra, Korčula	Sl.60., F. Terilli, Sv. Pavao, crkva sv. Petra, Korčula
---------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------

Figura sv. Jakova Starijega izduženih je proporcija te, kao i kip sv. Pavla svojom impostacijom ostvaruje inačicu manirističke *figure serpentine* (sl.61). Desna noga apostola je uspravna, dok je lijeva savijena u koljenu i lagano zabačena prema unatrag. Gornji dio tijela mu je blago zaokrenut na lijevu stranu te mu je lijeva ruka položena na prsa, a desna ispružena sa strane. U njoj drži hodočasnički štap sa šeširom na vrhu koji asocira na njegovo pohođenje Španjolske, osobito Santiaga di Campostela kao jednog od najpoznatijih hodočasnih mjesta srednjeg vijeka.¹⁶⁹ Apostol je odjeven u dugačku hodočasničku halju s dugim plaštom koji mu je prebačen preko desnog ramena i lagano se obavija oko svečevih bokova. Sv. Jakov Stariji ima dugu valovitu kosu i bradu, a preko spuštenih obrva i skupljenih bademastih očiju je izražen određeni *pathos*. U impostaciji, posebno položaju nogu apostol je sličan Vittorijinu kipu sv. Jakova Mlađeg iz Trogira. Terillijev kip je voluminozniji i uglađenije površine jer je, osim razlike u materijalu, bolje sačuvan nego Vittorijin kip koji je najviše od svih trogirskih apostola stradao na zvoniku. Po gesti lijeve ruke položene na prsa Terillijev sv. Jakov Stariji sličan je i Vittorijinu Sv. Jeronimu iz crkve Santa Maria Gloriosa dei Frari u Veneciji. Ono što se ne primjećuje kod Terillijeva kipa, a prisutno je kod Vittorijina, je potreba za detaljiziranjem u obliku naznačenih žila ruke. Za razliku od Pavla Gospodnetića i Nikole Lazanića koji su, poput Vittorije, skloni realističnom naglašavanju

¹⁶⁹Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 322.

anatomskih detalja Terilli nema tu potrebu, već utjecaj Vittorije najviše ispoljava na licu izražajnim modalitetima oslikavanja boli i patnje.

Sv. Ivan Evanđelist impostacijom se nadovezuje na dvije prethodne skulpture. Kod sv. Ivana Evanđelista je maniristička S – linija nešto jasnija, a kip je u cjelini nešto pokrenutiji od ostalih korčulanskih skulptura (sl.62). Gornji dio tijela mu je zabačen unatrag, a lijeva ruka pripijena uz tijelo jer u njoj drži knjigu kao svoj atribut. U desnoj ruci koja je odmaknuta od tijela drži slomljeni kalež kasnorenesansnih odlika, kao atribut koji simbolizira jedan od pokušaja cara Domicijana da ga pogubi.¹⁷⁰ Prema legendi car je naredio Ivanu da popije otrovano vino, međutim kad je apostol uzeo kalež otrov je izašao u obliku zmijske.¹⁷¹ Toj ikonografiji odgovara i pokrenuto tijelo evanđelista ali i smiren pogled koji kao da asocira na pobjedu nad smrću. Kosa apostola je kratka sa sitnim kovčama i jednom velikom *loknom* na sredini koja pomalo podsjeća na barokne frizure. Apostol je odjeven u dugu halju stegnutu u struku, s plaštom valovitog obruba koji je pričvršćen na lijevom ramenu okruglom kopčom i obavija se oko tijela. Po položaju ruku kip podsjeća na Vittorijin brončani kip sv. Petra iz crkve Santa Maria dei Miracoli u Veneciji (sl.63). Lijeve ruke Terillijeva evanđelista je nešto veća i doima se kao da čvršće drži knjigu evanđelja, dok je ruka Vittorijina Sv. Petra mekša i samo pridržava knjigu. Slično je položena i desna ruka ali opet kod Vittorijinog kipa mekše i elegantnije. Utjecaj je vidljiv i u oblikovanju draperije i plašta s valovitim obrubom ali i licu, pa bi se u slučaju ovog kipa moglo pretpostaviti da mu je sv. Petar bio mogući uzor.

Kip sv. Petra također slijedi već ustaljenu impostaciju korčulanskih skulptura s nešto naglašenijim zanosom koji ga približava baroku (sl.64). Na ovom kipu također se može primjetiti kako su sve skulpture bile prebojane tako da imitiraju mramor i uklope se u ambijent kamene crkve. Apostolski prvak prikazan je u kontrapostu sa snažnim nogama od kojih je desna savijena u koljenu. Gornji dio tijela je uspravan s lijevom rukom položenom na prsa i desnom pruženom sa strane sa zatvorenim dlanom. Sv. Petar obično se prikazuje s ključem kao atributom koji simbolizira vrata nebesa,¹⁷² kao što je slučaj kod opisanog Vittorijina kipa istog apostola. Kod Terillijeva Sv. Petra taj atribut nedostaje, a po položaju dlana može se pretpostaviti da je originalno bio izveden ali je u nekom trenutku uništen ili izgubljen. Apostol ima bogato nabranu draperiju s naglaskom na dugi plašt koji je prebačen preko lijevog ramena i obavija tijelo naglašavajući pokret. Po položaju lijeve ruke može se

¹⁷⁰Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 309.

¹⁷¹Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 309.

¹⁷²Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 489.

povezati s Gospodnetićevim kipom sv.Elizeja koji ima gotovo identičnu pozu (svjedočeći o zajedničkim uzorima u mletačkoj manirističko skulpturi). U ostalim elementima, posebno kovrčama kose i prikazanom zanosu, Sv. Petar podsjeća na Vodnjanske Terillijeve anđele koje je veroneški slikar Gaetano Grezler 1818. godine donio iz Venecije.¹⁷³ U impostaciji ti anđeli nisu toliko slični korčulanskom sv.Petru jer su u poluklečećem položaju s licem u profilu zabačene glave. Zanimljivo je da iako su skulpture anđela zamišljene kao pandani, kipar ne radi skulpture iste impostacije i zrcalno okrenute već varira neke detalje poput draperije, frizure i detalja krila.¹⁷⁴ Lice sv.Petra je ekspresivnije, dok su mladenačka lica anđela smirenija. Kod draperije se također mogu povući određene poveznice preko oštih linija, djelomične pripijenosti uz tijelo i vijugave linije rubova haljine. Sličnost je vidljiva i u anatomiji, posebno na snažnim rukama i širokom vratu. Tim karakteristikama se ujedno i dodatno potvrđuje autorstvo korčulanskih apostola pošto je na niskim četverokutnim bazama vodnjanskih anđela Terilli potpisan kao >>FRANC.TERILLI.FELTRENSIS FACIE<<.¹⁷⁵ Osim vodnjanskih anđela koji potvrđuju da ih je izradio Francesco Terilli, Sv. Petar blizak je i venecijanskom kipu istoga sveca iz crkve San Simeon. Na njima se ističe sličan oblik i modelacija pramenova kose i valovite brade te određeni detalji u fizionomiji.¹⁷⁶



Sl.61., F. Terilli,
Sv. Jakov stariji, crkva
sv. Petra, Korčula

Sl.62., F. Terilli,
Evangelist Ivan, crkva sv.
Petra, Korčula

Sl.63., A. Vittoria,
Sv. Petar, Santa Maria
dei Miracoli, Venecija

Sl.64., F. Terilli,
Sv. Petar, crkva sv. Petra,
Korčula

¹⁷³Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 81.

¹⁷⁴Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 84.

¹⁷⁵Usp. Vlasta Zajec, *nav. dj.*, 2014., str. 84.

¹⁷⁶Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 115.

Kip sv. Andrije (sl.65) prikazuje korpulentnoga apostola koji se preko određenih oblikovnih elemenata nastavlja na ostale korčulanske skulpture. Apostol je u kontrapostu sa savijenom desnom nogom u koljenu i uspravnim gornjim dijelom tijela s glavom okrenutom u poluprofilu. Lijeva ruka mu je pripijena uz tijelo i njome pridržava knjigu, dok desnom pridržava nagnuti križ u obliku slova Y. Ponekad se kao Andrijin atribut koristi križ u obliku slova X, a ponekad Y, jer je po legendi svojim propovijedanjem obratio toliki broj ljudi na kršćanstvo da se rimski upravitelj Patrasa u Grčkoj prepao mogućeg narodnog ustanka i dao ga privezati na križ takvoga oblika.¹⁷⁷ Kao i ostali kipovi, Sv. Andrija je u potpunosti odjeven u halju s plaštem koji obavija tijelo i ima isti valoviti obrub kao i plašt sv. Ivana Evanđelista. Također imaju i sličnu frizuru s karakterističnom velikom kovrčom na sredini glave koja djelomično pokriva čelo. U obradi valovite brade koja se dijeli a u dva dijela i ravnih brkova primjećuje se utjecaj Michelangelovog kipa Mojsija. U ostalim elementima vidljiva je sličnost s Vittorijinim kipom sv. Mateja u Trogiru. Kada se kipovi usporede, odmah se primjećuje snaga i korpulentnost karakteristična za oba apostola. Sličnost se primjećuje i u impostaciji razmaknutih nogu sa savinutim koljenom prema unutra i izbačenim kukom. Draperija je gotovo istovjetna s prebačenim plaštem preko ramena i gotovo identičnim naborima koji padaju prema podnožju kipa, jedino što je kod Vittorijinog sv. Mateja ona više pripijena i naglašava anatomiju. Kod glave je jedino slična ovalnost lica, dok su ostali elementi drugačiji.

Figura sv. Jakova Mlađeg također je uspravna ali nešto drukčije impostacije od ostalih skulptura (sl.66). Ovaj kip gotovo je identična kopija kipa sv. Šimuna iz crkve San Simon Grando u Veneciji.¹⁷⁸ Prikazan je na način da su mu noge prekrížene u obliku slova X što je rijedak slučaj u sakralnoj skulpturi. Cijeli kip blago je nagnut u dijagonali prema nazad, a istaknut mu je trbuh na kojem je vidljiva anatomija. Lijeva ruka mu je položena na prsa, dok je desna savijena u laktu te s njom pridržava svoj atribut, sjekiru. On se gotovo uvijek prikazuje sa sjekirom ili toljagom pošto je po predaji kada su ga strmoglavili s hramskog krova preživio, pa je razjarena svjetina navalila na njega i zatukla ga toljagama.¹⁷⁹ Glava apostola blago je spuštена i prikazana u poluprofilu. U potpunosti je odjeven u draperiju koja je nabrana vodoravno iznad struka dok je u ostatku tijela priljubljena naglašavajući anatomiju. Kosa apostola pokrivena je plaštem koji na desnoj strani kipa pada do struka, dok je brada duga i valovita te pada na prsa. Osim što je kip sv. Jakova Mlađeg kopija spomenutog Terillijeva kipa sv. Šimuna iz venecijanske crkve San Simeon Grande, on pokazuje i sličnosti

¹⁷⁷Usp. Anđelko Badrina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 130.

¹⁷⁸Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 115.

¹⁷⁹Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 322.

s Vittorijinim trogirskim apostolima. U oblikovanju brade može se povezati sa sv. Šimunom Zelotom, dok ispupčen trbuh s pupkom iznad kojeg je nabran plašt i preko kojeg otkriva anatomiju podsjeća na kip sv. Andrije. Također po gesti lijeve ruke i brade pokazuje utjecaj Vittorijina kipa sv. Jeronima iz Santa Maria dei Frari. Zanimljivo je kako kod ovog kipa Terilli otkriva anatomiju ispod draperije.

Sv. Filip uspravna je skulptura sveca koji je prikazan u kontrapostu. Desna noga mu je blago savijena u koljenu, dok je lijeva uspravna (sl. 67). Gornji dio tijela apostola je ravan, a glava postavljena u poluprofilu. Lijeva ruka mu je položena na prsa u gesti pobožnosti, dok u desnoj pridržava križ latinskog oblika kao atribut. Sv. Filip se gotovo uvijek prikazuje s tim atributom jer je po legendi uz pomoć križa napravio da zmija, koju je narod u Hierapolisu štovao kao božanstvo, nestane.¹⁸⁰ Kao i ostali kipovi korčulanskih apostola i sv. Filip je u potpunosti odjeven u dugu halju i plašt koji je omotan oko struka. Ovaj kip u oblikovanju i impostaciji uvelike slični skulpturi sv. Jakova Starijeg na kojem se primjećuju sličnosti s Vittorijinim trogirskim apostolima. Kod kipa sv. Filipa uočava se pak sličnost s trogirskim kipom sv. Jakova Mlađeg i to posebno u oblikovanju korpulentnih nogu i draperije koja je u donjem dijelu pripijena uz tijelo. Međutim kada se usporede ruke korčulanskog i trogirskog apostola primjećuje se slabija obrada kod Terillijevog kipa.

Uspravljena figura Sv. Bartolomeja tek razmaknutim stopalima i gestom desne ruke naznačava pokrenutost (68). Kao i većina korčulanskih skulptura apostola, svojom impostacijom ne stvara karakteristično manierističku *figuru serpentinatu*, već je vijugava linija tek blago naznačena savijanjem draperije koja lagano pada uz ravnu desnu i savijenu lijevu nogu. Lijeva ruka apostola odmaknuta je od tijela i postavljena u znak blagoslova, dok desnom pridržava veliki nož kao svoj atribut. U ikonografiji nož je gotovo neizostavan atribut sv. Bartolomeja pošto su ga po predaji na povratku iz Armenije uhvatili pogani koji su ga živoga oderali i potom razapeli na križ.¹⁸¹ Zanimljivo kako je nož u apostolovoj ruci postavljen na način da asocira pokret, odnosno kao da je prikazan trenutak prije nego što će sv. Bartolomej nekoga probosti za razliku od ostalih korčulanskih apostola koji najčešće statično pridržavaju svoje atribute. U položaju nogu može se povezati s Vittorijinim kipom sv. Roka iz crkve San Salvador u Veneciji iz 1600. godine. Koljeno desne noge kipa sv. Roka je savijeno na sličan način kao i lijevo koljeno korčulanskog kipa, s blago izbačenim kukom. Utjecaj Vittorijinog kipa vidljiv je i na draperiji s oštrim naborima koja pada uz tijelo te

¹⁸⁰Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 255.

¹⁸¹Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 158.

kovrčama kose i brade. Iako je slično oslikana patnja, tj.mučeništvo u licu, Vittorijin kip je izrazom lica teatralniji od Terillijeva sv. Bartolomeja.

Sv. Matija posljednji je kip korčulanskih apostola koji uspravno stoji na kružnoj bazi prelazeći je vrhom stopala desne noge (sl.69). Noge su mu postavljene u obliku slova O na način da mu je desna noga pružena ispred lijeve. Gornji dio trupa mu je uspravan s glavom koja je postavljena u poluprofilu. Lijeva ruka mu je odmaknuta od tijela sa zatvorenom šakom od koje je istaknut i ispružen samo kažiprst kojim kao da pokazuje na nešto. U desnoj ruci pridržava svoj atribut, knjigu naslonjenu na boku koja asocira na njegovo propovjedanje evanđelja u Etiopiji i Judeji.¹⁸²Kao i ostali apostoli, sv. Matija je u potpunosti odjeven u halju i ogrnut plaštem koji ima isti valoviti obrub kao i kip sv. Ivana Evanđelista i sv. Andrije te je obavijen oko struka. Kao i kod kipa sv.Jakova Mlađeg i u ovom primjeru Terilli pokušava naglasiti anatomiju ispod pripijene draperije ističući trbuh s pupkom.Po karakterističnoj frizuri s istaknutom velikom kovrčom po sredini, sličan je kipu sv.Ivana Krstitelja i sv. Andrije, a izražajnost bademastih očiju sa spuštenim obrvama jako podsjeća na kip sv. Jakova Mlađeg iz iste grupe apostola. Također je vidljiv i utjecaj Vittorijinih kipova, pa tako položajem desne ruke kojom pridržava knjigu podsjeća na kip sv. Jeronima iz Santa Maria dei Frari, a oblikovanjem draperija i korpulentnim nogama na trogirске kipove. U oblikovanju lica vidljiv je utjecaj Vittorijinog trogirskog apostola sv.Andrije.Također u ovom kipu neki su stručnjaci vidjeli ponovljeni Terillijev kipić evanđelista iz kolekcije Lubin, s jedinom razlikom u fizionomiji.¹⁸³

Iz opisanih Terillijevih apostola zbog sličnosti u fizionomijama i impostaciji jasno je da su rađeni kao grupa za unutrašnjost crkve.Svi redom imaju bogate plašteve koji se obavijaju oko struka i svoje atribute po kojima se prepoznaju.Fizionomije lica su im također slične i to u obliku i mekoći modelacije pramenova kose i vijugavoj bradi.¹⁸⁴ U svim kipovima apostola vidljiv je utjecaj Vittorijinih kipova i određene reference na njih. Francesco Terilli od njega preuzima oblikovanje brade i kose, određene fizionimije, draperiju i impostacije. Međutim Vittoria je ipak na višoj razini od Terillija jer uvijek kod svojih kipova pokušava prikazati anatomiju i to što detaljnije. Kod Terillijevih kipova to nije slučaj jer su mu gotovo svi svetački kipovi odjeveni u dugu draperiju, osim raspela.Upravo raspela po kojima je najpoznatiji pokazuju da nije riječ o kiparu koji je nespretn u obradi anatomije

¹⁸²Usp. Anđelko Badurina (ur.), *nav. dj.*, 2006., str. 430.

¹⁸³Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 115.

¹⁸⁴Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 115.

već da ju vjerovatno kod apostola prekriva draperijom zbog želje naručitelja. Dobra obrada draperije vidljiva je na drvenom obojanom raspelu u katedrali sv. Tekle u Esteu koje je pripisano Francescu Terilliju. U području abdomena vidljivi su detaljno prikazani mišići i rebra ali i dalje ne na razini na kojoj Vittoria prikazuje anatomiju.

Kao što je već spomenuto, neki korčulanski apostoli danas imaju krive natpise na podnožju. Apostol Šimun Zelot zamijenjen je s apostolom Tadejem, sv. Toma sa Šimunom te sv. Pavao sa sv. Tomom.

U vezi Terillijevih korčulanskih apostola bitno je napomenuti i kako su originalno bili bojani, a kasnije u više navrata prebojani. Polikromija po kojoj je Terilli bio poznat je otkrivena prilikom terenske sondaže korčulanskih kipova koju je predvodila Nada Lučić iz Dubrovačkog konzervatorskog odjela Hrvatskog restauratorskog zavoda.¹⁸⁵ Osim djelomično sačuvane polikromije u najdonjem sloju, otkrivena je i djelomična pozlata. Kipovi su i par puta bili prebojani da bi što vjernije pokušali imitirati mramor. Prvi put se to dogodilo 1925. godine kada su zazidane bifore otvorene, kipovi ostavljeni u njima te premazani gustom sivom bojom. Apostoli su još dva puta bili prebojani tamno smeđom uljanom bojom pri prijenosu u crkvu sv. Petra, a 1958. godine svijetlo smeđom.¹⁸⁶ Sadašnje stanje kipova je izrazito loše i potrebna im je hitna restauracija. Pošto je u skulpturama apostola prepoznata ruka Francesca Terillia, jednog od najvažnijih manirističkih kipara XVII. stoljeća, trebalo bi ih pravilno konzervirati te izložiti na odgovarajuće mjesto.



Sl.65., F. Terilli, sv. Andrija, crkva

Sl.66., F. Terilli, sv. Jakov mlađi,

Sl.67., F. Terilli, sv. Filip, crkva sv.

¹⁸⁵Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 115.

¹⁸⁶Usp. Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *nav. dj.*, 2007., str. 114.

sv. Petra, Korčula

crkva sv. Petra, Korčula

Petra, Korčula



Sl.68., F. Terilli, *sv. Bartolomej*, crkva sv. Petra, Korčula

Sl.69., F. Terilli, *sv. Matija*, crkva sv. Petra, Korčula

6. Zaključak

Manirizam se u talijanskoj umjetnosti XVI.stoljeća pojavio kao odgovor i reakcija na visoku renesansu. Maniristička skulptura okarakterizirana je neprirodnim pozama i često elongiranih proporcijama figura štoutječe nastvaranje osjećaja nelagode, umjetnog i bizarnog kod promatrača te je na taj način upućeno ciljanoj, mahom obrazovanoj publici. Maniristička skulptura u Dalmaciji označavala je prijelazno razdoblje iz kasne renesanse u rani barok. Mnogo zahvaljuje Alessandru Vittoriji čijim se posredstvom pojavila na našim prostorima i označavala iskorak u odnosu na jaku klasičnu tradiciju. Kipari koji su radili po uzoru na Vittoriju njegov su maniristički stil usvojili prvenstveno u Veneciji, u jednom od najvažnijih umjetničkih središta XVI. i XVII. stoljeća koje je bilo bogato kiparskom i slikarskom produkcijom. Alessandro Vittoria svoju kiparsku karijeru počinje stvarati već u rodnom Trentu ali stil konačno definira u Veneciji pod utjecajem Jacopa Sansovina s kojim i surađuje. Proučavanjem njegovih ranijih venecijanskih djela mogu se povući paralele sa Sansovinovim kipovima, u prvom redu klasičnim *puttima* i skulpturama antičkih bogova na Loggetti u Veneciji te sv. Ivanom Krstiteljem iz crkve Santa Maria Gloriosa dei Frari, danas u kapeli Corner, iz 1534. godine. Primjećuje se sličnost u modelaciji ljudskog tijela dok su frizure kovrčavije i lepršavije. Kako je Vittoria par puta prekinuo suradnju sa Sansovinom u jednom trenutku je počeo primati drukčije utjecaje. Kroz proučavanje njegovih kasnijih kipova jasni su i odjeci Michelangela, posebno kipa Mojsija s grobnice pape Julija II. u crkvi San Pietro in Vincoli u Rimu koji datira u 1515. godinu, osobito ukipu sv. Jeronima iz Santa Maria Gloriosa dei Frari iz 1565. godine. Na Vittoriju su dosta utjecale i Michelangelove nedovršene skulpture robova i to najviše u karakterističnim impostacijama savijenih zmijolikih tijela. Od Michelangela preuzima i oblikovanje draperije ali najviše modeliranje karakteristične kovrčave frizure i valovite brade. Preko tih utjecaja Alessandro Vittoria je definirao svoje stvaralaštvo u smjeru manirizma te i sam utjecao na nekoliko talijanskih i domaćih kipara. Pod njegovim utjecajem je bio braćanin Nikola Lazanić koji na dubrovačkim kipovima sv. Jeronima i sv. Vlaha iz 1589. godine pokušava prenjeti određene elemente manirističke skulpture. Kod njegovog stvaralaštva primjećuje se i oslanjanje na Michelangela čije je kipove mogao vidjeti tijekom boravka u Rimu i to u karakterističnoj obradi valovite i duge brade te impostaciji ruke položene na prsa u znaku pobožnosti. Vittorijine kipove

mogao je vidjeti i u Trogiru u obliku četiriju apostola postavljenih na vrh zvonika katedrale. Lazanić je u svojim kipovima pokušavao prekopirati Vittorijino oblikovanje draperije i detaljnost ruku u obliku naglašenih krvnih žila. Iako se potreba za detaljiziranjem ispojila na minucioznim obradama plašta draperije, u prikazu anatomije nije bio na razini slavnog mletačkog kipara. Utjecaj je vidljiv i kod Lazanićeve skulpture glave starca iz dominikanskog samostana koja, iako se u literaturi uspoređuje s antičkim portretom asocira i na brojne Vittorijine fizionomije. Još jedan brački kipar kod kojeg je u njegovom jedinom poznatom djelu, kipu sv. Elizeja iz Šibenske katedrale vidljivo oslanjanje na Vittoriju je Pavao Gospodnetić. Sveti Elizej koji je nastao krajem XVI.stoljeća otkriva još veće oslanjanje na manirističku skulpturu od Lazanićevihkipova. Impostacijom kip stvara karakterističnu manirističku figuru serpentinatu te se tom stilskom izričaju približava i produhovljenošću te zanosom. Poblížem proučavanjem Elizejeve ruke koja je položena na prsa otkriva se anatomija koja je nešto čvršće i vještije obrađena nego kod Lazanićevih kipova. Kako je samo poznat i sačuvan sv. Elizej ne može seu potpunosti utvrditi koliko je Vittoria utjecao na Gospodnetića, da li je možda ovaj kip definirao njegov stil ili je kipar samo eksperimentirao. Nažalost, nedostaje još Gospodnetićevih skulptura koje bi komparacijom definirale njegov stilski izričaj.Još jedan kipar koji stilom pripada razdoblju kasnog manirizma i u čijem su stvaralaštvu vidljivi odjeci venecijanskoga kiparstva XVI.stoljeća, je Francesco Cavrioli. Zanimljivo je kako, iako djeluje u vrijeme kada kipari počinju stvarati u stilu ranog baroka, zadržava utjecaje manirizma koje tijekom cijelog svog stvaralaštva ne mijenja.To je vidljivo kod dvaju brončanih anđela iz 1648.godine koji pridržavaju škrinju sv. Šimuna s relikvijama u istoimenoj crkvi u Zadru. U oblikovanju lica, draperije i snažnim udovima anđeli podsjećaju na Vittorijine trogirske apostole ali i na njegove brojne venecijanske svetačke skulpture. Iako je većina elemenata Cavriolijevih kipova bliža manirizmu, teatralnost pokreta ga više približava ranom baroku. Kako je usko surađivao s arhitektom Baldassareom Longhenom čije je oltare opremao skulpturom često se ubraja u prvu generaciju ranobaroknih kipara, ali s jakim utjecajem manirističke skulpture Vittorije. Jedan od posljednjih kipara koji djeluje u Dalmaciji i kod kojeg je također vidljiv utjecaj Alessandra Vittorije je Francesco Terilli. Kako je radio u Veneciji, u tom okruženju je mogao upoznati brojne Vittorijine skulpture koje su ga inspirirale i bile predložak za nedavno mu pripisane korčulanske apostole u crkvi sv. Petra. Deset od dvanaest apostola tvore koherentnu skupinu (Sv. Luka i Sv. Marko vjerojatno su nastali kasnije) te se međusobno povezuju sličnim fizionomijama, oblikovanju draperije i impostacijama. Većina tih elemenata je preuzeta upravo s raznih Vittorijinih kipova čiji je snažan utjecaj najvidljiviji u oblikovanju karakteristične kratke

kovrčave kose, valovite brade i draperije koja pada i prijubljuje se uz tijelo na sličan način. Neki dijelovi tijela i impostacije su direktni citati određenih Vittorijinih trogirskih i venecijanskih skulptura.

Iako se Nikola Lazanić, Pavao Gospodnetić, Francesco Cavrioli i Francesco Terilli kao sljedbenici uvelike oslanjaju na opus Alessandra Vittorije, ne dostižu toliku profinjenost i čistoću izraza. Zanimljivo je kako većina tih kipara koji djeluju na prostorima naše obale kod primjera svetačkih skulptura uvijek stavljaju atribute da bi se prepoznalo o kojim je svecima riječ. Tako svih deset Terillijevih korčulanskih apostola ima atribute za razliku od Vittorijinih trogirskih koji su jedva identificirani. Iako pokušavaju doseći kvalitetu u obradi anatomije, vjerovatno zbog nedovoljnog školovanja ne uspijevaju postići lakoću izraza koju koristi Alessandro Vittoria u svojim skulpturama. Iako predstavljaju kratku epizodu manirističkog stila u Dalmaciji u licima već otkrivaju početak baroka. Stoga bi se opisane kipare koji djeluju u Dalmaciji moglo najbolje definirati kao prenositelje manirističkih utjecaja Alessandra Vittorije, pa i Michelangela i Jacopa Sansovina na naše prostore koji će stvoriti jedan uvod u vrlo produktivnu i kvalitetnu baroknu skulpturu.

POPIS REPRODUKCIJA:

1. Paolo Veronese, *Alessandro Vittoria*, 1575., Metropolitan Museum of Art, New York (izvor: www.wga.hu)
2. Michelangelo, *Pobunjeni rob*, 1513., Louvre, Pariz (izvor: www.wga.hu)
3. Michelangelo, *Umirući rob*, 1513., Louvre, Pariz (izvor: www.wga.hu)
4. A. Vittoria, *Svod biblioteke Marciane*, 1556., Venecija (izvor: Francesco Cessi, *Alessandro Vittoria, I maestri della scultura*, Fratelli Fabbri Ed., Milano, 1966.)
5. J. Sansovino, *Putto s Loggette*, 1556., Venecija (foto: D. Šourek)
6. A. Vittoria, *Sv. Ivan Krstitelj*, 1561.–65., San Zaccaria, Venecija (izvor: Francesco Cessi, *Alessandro Vittoria, I maestri della scultura*, Fratelli Fabbri Ed., Milano, 1966.)
7. J. Sansovino, *Sv. Ivan Krstitelj*, 1534., Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija (izvor: www.wga.hu)
8. Donattelo, *Sv. Ivan Krstitelj*, 1438., Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija (izvor: www.wga.hu)
9. Michelangelo, *Mojsije*, 1515., Grobnica pape Julija II., San Pietro in Vincoli, Rim (izvor: www.wga.hu)
10. A. Vittoria, *Oltar sv. Antuna Opata*, 1561. – 64., San Francesco della Vigna, Venecija (izvor: www.wga.hu)
11. A. Vittoria, *Sv. Sebastijan*, 1561. – 64., Oltar sv. Antuna Opata, San Francesco della Vigna, Venecija (izvor: www.wga.hu)
12. Michelangelo, *Umirući rob*, 1513., Louvre, Pariz (izvor: www.wga.hu)
13. Michelangelo, *Mojsije*, 1515., Grobnica pape Julija II., San Pietro in Vincoli, Rim (izvor: www.wga.hu)
14. A. Vittoria, *Sv. Jeronim*, 1576., Santi Giovanni e Paolo, Venecija (izvor: www.wga.hu)

15. Michelangelo, *Pobunjeni rob*, 1513., Louvre, Pariz (izvor: www.wga.hu)
16. A. Vittoria, *Sv. Jeronim*, 1565., Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija
(izvor: www.wga.hu)
17. Andrija Aleši i Nikola Firentinac, *Kapela bl. Ivana Ursinija*, 1468. – 88., katedrala, Trogir (foto: D. Šourek)
18. A. Vittoria, *Sv. Andrija*, 1559., crkva sv. Ivana Krstitelja, Trogir (foto: D. Šourek)
19. Michelangelo, *Uskrsli Krist*, 1519. – 21., Santa Maria sopra Minerva, Rim (izvor: www.wga.hu)
20. A. Vittoria, *Sv. Jakov mlađi*, 1559., crkva sv. Ivana Krstitelja, Trogir (foto: D. Šourek)
21. A. Vittoria, *Sv. Andrija*, Zbirka Dall'Zotto, Venecija (izvor: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>)
22. A. Vittoria, *Sv. Šimun Zelot*, 1559., crkva sv. Ivana Krstitelja, Trogir (foto: D. Šourek)
23. A. Vittoria, *Sv. Jeronim*, 1565., Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija
(izvor: www.wga.hu)
24. A. Vittoria, *Sv. Toma*, prije 1566., Seminario Patriarcale, Venecija (izvor: V. Kovačić, *Kipovi Allesandra Vittorije za trogirsku katedralu* u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 40, 2003./2004.)
25. A. Vittoria, *Sv. Matej*, 1559., crkva sv. Ivana Krstitelja, Trogir (foto: D. Šourek)
26. A. Vittoria, *Sv. Jeronim*, 1565., Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija
(izvor: www.wga.hu)
27. A. Vittoria, *Sv. Antun Opat*, oltar kapele Montefeltro (1561. –64.), San Francesco della Vigna, Veneciji (izvor: www.wga.hu)
28. N. Bonifacio, *Sv. Jeronim*, 1584., bakropis, Österreichische Nationalbibliothek, Beč (izvor: Milan Pelc, *Natale Bonifacio*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1997.)

29. N. Lazanić, *Sv. Vlaho*, 1591., crkva sv. Vlaha, Dubrovnik, (izvor: Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
30. N. Lazanić, *Sv. Vlaho*, detalj ruke, crkva sv. Vlaha, Dubrovnik (izvor: Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
31. Michelangelo, *Mojsije*, detalj ruke, San Pietro in Vincoli, Rim (izvor: www.wga.hu)
32. A. Vittoria, *Sv. Jeronim*, detalj ruke, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecija (izvor: www.wga.hu)
- 33., N. Lazanić, Prikaz Dubrovnika, *Sv. Vlaho*, detalj, crkva sv. Vlaha, Dubrovnik (izvor: Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
34. N. Božidarević, Prikaz Dubrovnika, *Pala obitelji Bundić* (izvor: Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
35. Tizian i radionica, Prikaz Dubrovnika, *Sv. Marija Magdalena, sv. Vlaho, arkandeo Rafael s Tobijom i donatorom*, detalj (izvor: Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
36. Michele di Giovanni da Fiesole, Prikaz Dubrovnika, *Sv. Vlaho*, detalj, Vrata od Pila, Dubrovnik (foto: D. Šourek)
37. M. Gropelli, Prikaz Dubrovnika, *Sv. Vlaho*, crkva sv. Vlaha, Dubrovnik (foto: D. Šourek)
38. N. Lazanić, *Sv. Jeronim*, 1591., crkva sv. Vlaha, Dubrovnik (izvor: Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
39. A. Vittoria, *Sv. Ivan Krstitelj*, 1580., Santi Giovanni e Paolo, Venecija (izvor: Francesco Cessi, *Alessandro Vittoria, I maestri della scultura*, Fratelli Fabbri Ed., Milano, 1966.)
40. N. Lazanić, Model crkve, *Sv. Jeronim*, crkva sv. Vlaha, Dubrovnik (izvor: Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
41. L. Petrović, Model crkve, *Sv. Jeronim*, 1498. – 99., franjevačka crkva, Dubrovnik (foto: D. Šourek)
42. L. Petrović, Model crkve, 1481. – 99., *Kustodija*, Knežev dvor, Dubrovnik (izvor: Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)

43. N. Lazanić, *Glava starca*, kraj XVI. st., Zbirka dominikanskog samostana, Dubrovnik (izvor: Igor Fisković, *Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku*, u: Peristil, 34., 1991.)
44. *Glava nepoznatog Rimljanina*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen (izvor: Igor Fisković, *Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku*, u: Peristil, 34., 1991.)
45. N. Lazanić, *Sv. Vlaho*, detalj lica, 1591., crkva sv. Vlaha, Dubrovnik (izvor: Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
46. Oltar šibenske katedrale s kipovima sv. Elizeja (P. Gospodnetić) i sv. Ilije (A. Aleši)(izvor: Predrag Marković, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku : prvih 105 godina*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2010.)
47. P. Gospodnetić, *Sv. Elizej*, druga polovina XVI. stoljeća, katedrala, Šibenik (izvor: Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.)
48. F. Terilli, *Patrijarh Jesej*, početak XVII. stoljeća, Museo do Santa Caterina, Treviso(foto: S. Cvetnić)
49. A. Vittoria, *Sv. Zaharija*, San Zaccaria, Venecija (izvor: Francesco Cessi, *Alessandro Vittoria, I maestri della scultura*, Fratelli Fabbri Ed., Milano,1966.)
50. Francesco Cavrioli, *Brončani anđeli sa škrinjom sv. Šimuna*,1648., crkva sv. Šimuna, Zadar (izvor: RadoslavTomić, *Brončani anđeli Francesca Cavriolija na oltaru sv. Šimuna u Zadru*, u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 33, 1992.)
51. F. Cavrioli, B. Longhena, G. Le Court, *Oltar bl. Lovre Giustinianija*, 1646. – 65., Venecija (izvor: RadoslavTomić,*Brončani anđeli Francesca Cavriolija na oltaru sv. Šimuna u Zadru*, u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 33, 1992.)
52. F. Cavrioli, *Brončani anđeli*, 1648., Crkva sv. Šimuna, Zadar (izvor: RadoslavTomić,*Brončani anđeli Francesca Cavriolija na oltaru sv. Šimuna u Zadru*, u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 33, 1992.)
53. F. Cavrioli, *Brončani anđeo*, 1632., Santi Giovanni e Paolo, Venecija (foto: D. Šourek)
54. A. Vittoria, *Sv. Andrija*, 1559., crkva sv. Ivana Krstitelja, Trogir (foto: D. Šourek)
55. Rafael Glegh(?), *Evadelist Luka*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)

56. R. Glegh(?), *Evandelist Marko*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
57. F. Terilli, *Sv. Šimun Zelot*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
58. F. Terilli, *Sv. Matej*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
59. F. Terilli, *Sv. Toma*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
60. F. Terilli, *Sv. Pavao*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
61. F. Terilli, *Sv. Jakov stariji*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
62. F. Terilli, *Evandelist Ivan*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
63. A. Vittoria, *Sv. Petar*, Santa Maria dei Miracoli, Venecija (izvor: www.wga.hu)
64. F. Terilli, *Sv. Petar*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
65. F. Terilli, *Sv. Andrija*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
66. F. Terilli, *Sv. Jakov mlađi*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
67. F. Terilli, *Sv. Filip*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
68. F. Terilli, *Sv. Bartolomej*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)
69. F. Terilli, *Sv. Matija*, crkva sv. Petra, Korčula (foto: D. Šourek)

POPIS LITERATURE:

- Andrea Bacchi, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, Longanesi, 2000.
- Anđelko Badurina, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2006.
- *Biblija, Stari i Novi Zavjet*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1990.
- Diane Bodart, *Renaissance and Mannerism*, New York, Sterling Pub. Co., 2008.
- Francesco Cessi, *Alessandro Vittoria, I maestri della scultura*, Milano, Fratelli Fabbri Ed., 1966.
- Sanja Cvetnić, *Ikonografija nakon Tridentskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb, FF press, 2007.
- AA.VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, mrežna stranica <http://www.treccani.it/biografie/>
- Cvito Fisković, *Opis trogirske katedrale iz XVIII. stoljeća*, Split, Bihač –Hrvatsko društvo za istraživanje domaće povijesti u Splitu, 1940., str. 62. – 63.
- Cvito Fisković, *Lazanićevi kipovi u Dubrovniku*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 1950., str. 27. – 31.
- Igor Fisković(ur.), *1000 godina Hrvatskog kiparstva*, Zagreb, 1987.
- Igor Fisković, *Lazanićeva replika rimskog portreta u Dubrovniku*, u Peristil, 1991., str. 55. – 61.
- Radovan Ivančević, *Rana renesansa u Trogiru*, Split, Književni krug, 1997.
- Petar Kolendić, *Gospodnetićev »Elizej« u Šibenskoj katedrali*, u: AA. VV. Zbornik u čast Bogdana Popovića, Beograd, G. Kon, 1929., str. 322. – 323.
- Vanja Kovačić, *Kipovi Alessandra Vittorije za trogirsku katedralu*, u: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 40, 2003./2004., str. 215. – 238.

- Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *Novosti o korčulanskoj sakralnoj baštini XVII. i XVIII. stoljeća*, u: Godišnjak grada Korčule, 12, 2007., str. 113. – 131.
- Nina Kudiš Burić, Damir Tulić, *Opatska riznica, katedrala i crkve grada Korčule*, Korčula, Župa sv. Marka, 2014.
- Predrag Marković, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku : prvih 105 godina*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2010.
- Roberta J. M. Olson, *Italian Renaissance Sculpture*, London, Thames & Hudson, 1997.
- Filippo Pedrocco, *The Art of Venice. From Its Origins to 1797*, New York, Riverside Book Company, 2002.
- Milan Pelc, *Natale Bonifacio*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1997., str. 117.
- Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007., str. 374. – 377.
- John Pope Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque sculpture*, London, New York, Phaidon, 1970.
- Milan Prelog...[et al.], *Zlatno doba Dubrovnika XV. i XVI. stoljeće :, urbanizam, arhitektura, skulptura, slikarstvo, iluminirani rukopisi, zlatarstvo : [katalog Izložbe Zlatno doba Dubrovnika]*, Zagreb, Muzej MTM, 1987.
- Daniel Premerl, *Drveni oltari 17. stoljeća u Dalmaciji*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2008., str. 4. – 69.
- Kruno Prijatelj, *Umjetnost XVII. i XVIII. stoljeća u Dalmaciji*, Zagreb, Matica hrvatska, 1956., str. 39. – 43.
- Kruno Prijatelj, *Studije o umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb, 1963., str. 53. - 55.
- Kruno Prijatelj, *Barok u Dalmaciji*, u: Anđela Horvat; Radmila Matejčić; Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1982., str. 737. – 744.
- Paola Rossi, *Sculpture in Venice in the Seventeenth Century*, u: AA.VV., *Venice. Art & Architecture*, Köln, Könemann, 2005.

- Radoslav Tomić, *Brončani anđeli Francesca Cavriolija na oltaru sv. Šimuna u Zadru*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 33, 1992., str. 259. – 278.
- Radoslav Tomić, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb, Matica hrvatska, 1995., 37. – 41.
- Radoslav Tomić, *Kiparstvo II: od XVI. do XIX. st.* (Umjetnička baština zadarske nadbiskupije), Zadar, Zadarska nadbiskupija, 2008.
- Giorgio Vasari, *Le vite : de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Salani, Firenze, 1927.
- Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600. – 1750.*, New Haven, London, Yale University Press, 1999.
- Vlasta Zajec, *Studije o drvenim oltarima i skulpturi XVII. stoljeća u Istri*, Zagreb, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2014., str. 80. – 87.
- <http://www.trevisoinfo.it/museosantacaterinadue.htm>